Meer Zaheer Abass Rustmani

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081

فہرست

اداریہ

تحقیق و تنقید

ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین فارسی خودنوشت	معین الدین عقیل	۹
اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے دخیل الفاظ	رؤف پاریکھ	۱۹
تکملۃ التکملۃ: سندھ میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت کا آخری نمونہ	عارف نوشاہی	۴۷
طغیانیٔ روہ سوتی: اردو شاعری میں سانحات کے اظہار کی روایت کا ایک گم شدہ باب	فیض الدین احمد	۵۳
خطۂ پنجاب کی بولیوں اور زبانوں کے اُردو سے لسانی روابط	مزمل بھٹی/طارق جاوید	۹۷

نایاب کلاسیکی متن

سیرِ ملکِ اودھ از یوسف خاں کمبل پوش	یوسف خاں کمبل پوش/ نجیبہ عارف	۱۲۷

گوشۂ اقبال: (اسرارِ خودی کی اشاعت کے سو سال مکمل ہونے پر)

اقبال اور خودی	واصف علی واصف	۲۲۵
معرکۂ اسرارِ خودی	ایوب صابر	۲۳۳
علامہ محمد اقبال: جاودانی عظمت کے نقیب	سعادت سعید	۲۵۷
علامہ اقبال اور عطیہ فیضی: باہمی روابط کے دو تاریخ ساز اثرات	محمد یامین عثمان	۲۹۱
اقبال کا تصورِ تنہائی: نظم "تنہائی" کے پس منظر میں	وحید الظفر خاں	۳۱۵
اسرارِ خودی: ردِ عمل کی لہریں	مسعود الحسن ضیاء	۳۲۹

ادب: تجزیہ و مطالعہ

موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ	ناصر عباس نیر	۳۴۱
اردو ادیبوں کا فطرت سے بدلتا ہوا تعلق: چار صدیوں کے تناظر میں	ضیاء الحسن	۳۷۷

پاکستان میں اردو تھیٹر کے فروغ کے لیے "الحمرا آرٹس کونسل" کا کردار: تاریخ، رجحان اور امکانات	محمد سلمان بھٹی	۳۹۱
مابعد جدیدیت اور معاصر اردو نظم	احتشام علی	۴۱۹
تدریسِ افسانہ: نیا تناظر	محمد کیومرثی	۴۵۷
افسانہ: بحیثیتِ صنفِ ادب	ایم خالد فیاض	۴۶۹
اردو افسانہ عالمی ادبی تحریکوں کے تناظر میں	صباحت مشتاق	۴۸۵
وزیر آغا کا انشائی اسلوب	سائرہ بتول	۵۰۱
ہمہ یاراں دوزخ: آپ بیتی یا رپورتاژ	صائمہ علی	۵۱۱

عالمی ادب

خورخے لوئیس بورخیس: فکشن کا فن	رونلڈ کرسٹ / محمد عمر میمن	۵۲۷
مغربی ناول میں ہیرو کا تصور	رفیق سندیلوی	۵۴۹

تبصراتی مقالہ

پاکستانی ثقافت: اتفاق و اختلاف	جلیل عالی	۶۱۷

انگریزی مقالات

The Name and Nature of a Language: Would Urdu by any other Name Smell as Sweet ?	Shamsur Rahman Faruqi	3
Pakistan and Europe: Their Intellectual, Cultural and Political Relationship	M. Ikram Chaghatai	13
The Legacy of the "Misfit" Poet: Repositioning Majid Amjad in the Modern Urdu Canon	Mehr Afshan Farooqi	45
Poetics of Cross–cultural Assimilation: A Study of Taufiq Rafat's 'Reflections'	Muhammad Safeer Awan	79
Abstracts		95

اداریہ

اردو تنقید ان دنوں کڑے امتحان سے گذر رہی ہے۔ ایک طرف مشرقی شعریات کی پوری روایت ہے جسے غفلت کی دھول چاٹ رہی ہے اور دوسری طرف مغربی فکر و فلسفے کا غلبہ ہے جس نے ادب کا خوردبینی مطالعہ و تجزیہ کرنے کی روش عام کر رکھی ہے۔ اس روش کے فکری و علمی محاصل سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ادب کو متن سمجھ کر اس کے رگ و ریشے میں اتر جانا اور اپنے اپنے مطلب کے موتی چن لانا یقیناً نتیجہ خیز بھی ہے اور کارآمد بھی۔ لیکن جب سے ادب کے تحلیل و تجزیے کا چلن عام ہوا ہے، اس کی تحسین و تکریم کا عمل شدت سے متاثر ہونے لگا ہے۔ غیر جانب داری، تنقید کا لازمہ ہے مگر بے ذوقی غیر جانب داری کا ناگزیر حصہ نہیں ہونی چاہیے۔ ہم اپنے اردگرد دیکھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ماہرین ادب کی تعداد میں روز بروز اضافہ ہو رہا ہے لیکن ادب کا ذوق اسی نسبت سے کم ہوتا جا رہا ہے۔ نقاد حضرات ادبی متون کے تانیثی، مابعد نوآبادیاتی، ساختیاتی یا مابعد جدیدی مطالعے تو کرتے ہیں لیکن ادب کے مطالعے سے پھوٹنے والے حظ اندوزی، ترفع ذات اور تحلیل حیات کے سوتے خشک ہوتے چلے جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے ادبی مطالعے جمال انگیزی، تسکین و تزئین ذات اور قلبی و روحانی اہتزاز کا وسیلہ بننے کے بجائے صرف اور صرف فکری و فلسفیانہ کاوش بن کر رہ گئے ہیں۔ ضرورت ایک امتزاجی رویے کی ہے جو قدیم و جدید کے اثباتی پہلوؤں کو بہم کرکے، ادب کی تفہیم و تحسین کا حق ادا کر سکے۔

بنیاد کا چھٹا سالانہ شمارہ پیش خدمت ہے۔ اس شمارے میں اقبالؔ کے پہلے مجموعۂ کلام اسرارِ خودی (۱۹۱۵ء) کی اشاعت کے سو سال مکمل ہونے پر ایک خصوصی گوشہ ترتیب دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں زیر نظر شمارے میں یوسف خاں کمبل پوش کے دوسرے نودریافت سفرنامے، سیرِ ملک اودھ (۱۸۴۷ء) کا مکمل

متن اور کمبل پوش کی ایک نایاب رنگین تصویر کا عکس بھی پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ سفرنامہ، جو پہلی مرتبہ منظرِ عام پر آ رہا ہے، بقول ؔلکھنؤ سے دس بارہ برس پہلے کے اودھ اور اس کے گرد و نواح کی دلچسپ اور عبرت آموز تصویر پیش کرتا ہے۔ امید ہے صاحبانِ علم و تحقیق اس دریافت کو کئی حوالوں سے مفید اور قابلِ غور پائیں گے۔ اس شمارے میں محمد عمر میمن (امریکا)، شمس الرحمان فاروقی (ہندوستان)، محمد کیومرثی (ایران)، وحید الظفر خاں (ہندوستان) اور مہر افشاں فاروقی (امریکا) کے علاوہ پاکستان سے معین الدین عقیل، اکرام چغتائی، عارف نوشاہی، ایوب صابر، سعادت سعید، رؤف پاریکھ، ناصر عباس نیر، ضیا الحسن اور جلیل عالی جیسے معتبر محققین و ناقدین کے نام شامل ہیں۔ گوشۂ اقبال میں واصف علی واصف کا نایاب مضمون بھی بطورِ خاص شامل کیا گیا ہے۔ دیگر مقالہ نگار بھی مختلف جامعات یا اعلیٰ تدریسی اداروں سے تعلق رکھتے ہیں اور تحقیق و تنقید کے حوالے سے واضح شناخت کے حامل ہیں۔ تاہم چند مقالات نو آموز محققین کے بھی ہیں اور بنیاد کی پالیسی کے مطابق نوجوان نسل کی شرکت کو یقینی بنانے کے لیے شامل کیے گئے ہیں۔ بنیاد میں شامل مقالات کی اشاعت کا فیصلہ ماہرین کی آرا اور تجاویز کے تحت کیا جاتا ہے۔ حوالہ جات کے لیے شکاگو مینوئل اوف سٹائل کو اختیار کیا گیا ہے۔ ہمارا عزم اور خواب ہے کہ آئندہ برسوں میں بنیاد کو عالمی سطح کے تحقیقی مجلّات کی فہرست میں نمایاں مقام حاصل ہو سکے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے تمام مقالہ نگاروں سے درخواست ہے کہ بنیاد کی اختیار کردہ رسمیاتِ تحقیق کی پابندی کریں۔

ہمیں یہ اعلان کرتے ہوئے مسرت ہو رہی ہے کہ بنیاد نے چند ہی برسوں میں علم و تحقیق کی دنیا میں قابلِ رشک مقام حاصل کر لیا ہے۔ اس کا ایک ثبوت تو پاکستان اور دیگر کئی ممالک کے علمی حلقوں سے ملنے والے حوصلہ افزا پیغامات ہیں اور دوسرا ثبوت یہ ہے کہ ہائر ایجوکیشن کمیشن اوف پاکستان نے اسے منظور شدہ مجلّات کی فہرست میں شامل کرنے کے ایک ہی سال بعد، ''وائی'' درجے کے مجلّات میں شامل کر لیا ہے۔ ہم خلوصِ دل سے سمجھتے ہیں کہ بنیاد کو یہ مقام دلانے میں ان تمام مقالہ نگاروں، جائزہ کاروں اور ادارتی و مشاورتی مجالس کے اراکین کی کوشش اور محنت برابر کی شریک رہی ہے، جن کی تحریریں ان شماروں کا حصہ بنیں، جنھوں نے مقالات کو دقتِ نظری سے جانچا اور مفید مشوروں سے نوازا اور جن کی تجاویز اور رہنمائی ہمیں حاصل رہی۔ ہم ان سب کرم فرماؤں کا تہِ دل سے شکریہ ادا کرتے ہیں اور ان مہربانوں کے بھی شکر گزار ہیں جو بنیاد کے بارے میں اپنی مثبت آرا کا اظہار اپنے کالموں، تنقیدی تبصروں اور مراسلوں میں کرتے رہے۔

بنیاد گذشتہ تین برسوں سے اشتراک کار کا مظہر رہا ہے۔ بحیثیت مہمان مدیر یہ میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے یاسمین حمید جیسی مخلص، انتھک اور بے لوث شخصیت کا تعاون، مدد اور رہنمائی حاصل رہی ہے۔ ذیشان دانش نے مدیر منتظم کی حیثیت سے اپنی ذمہ داریاں جس جانفشانی اور غیر معمولی توجہ سے ادا کی ہیں وہ لائق تحسین ہی نہیں، قابل رشک بھی ہے۔ گرمانی مرکز کے دیگر اراکین بھی گاہے گاہے بنیاد کی بنیاد مضبوط کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے رہے۔ میں اس پوری ٹیم کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ لیکن سب سے بڑھ کر اس ذات کے حضور احساسِ تشکر جو الاول بھی اور الآخر بھی۔ اس دعا کے ساتھ کہ ہم سب کو شہر علمؐ اور باب شہر علمؑ کی نسبت سے علم اور ادب کی توفیق ارزانی ہو!

نجیبہ عارف

مہمان مدیر

مئی ۲۰۱۵ء/رجب المرجب۱۴۳۶ھ

معین الدین عقیل *

ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین فارسی خودنوشت

بطور صنفِ نثر اردو زبان میں لکھی جانے والی اولین خودنوشت سوانح عمری کا تعین مختلف حوالوں اور منصوبوں کے تحت موضوعِ مطالعہ و تحقیق بنتا رہا ہے۔ اس ضمن میں بالخصوص راقم کے انکشاف پر مبنی مرتبہ و مطبوعہ کاوش بیتی کہانی: اردو کی اولین نسوانی خودنوشت، مصنفہ شہر بانو بیگم، دختر نواب پٹودی اکبر علی خاں کا مقدمہ اس وقت تک تمام دستیاب و ضروری معلومات پر مشتمل ہے۔[1] پھر اس موضوع پر مزید معلومات اور دیگر دستیاب اولین خودنوشت سوانح عمریوں کا راقم کا تحریر کردہ ایک تعارف ''اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں''[2] میں سامنے آیا۔ اردو زبان میں ایسی دستیاب خودنوشتوں کے منظرِ عام پر آنے کا آغاز کوئی ۱۸۴۰ء کی بات ہے، جب ایک نو عیسائی (ہندو) پتمبر سنگھ کی اردو زبان میں ایک خودنوشت *Memoir of Pitambar Singh, a Native Christian*[3] شائع ہوئی۔ جب کہ شہر بانو بیگم کی مذکورہ بالا خودنوشت (مرقومہ ۱۸۸۵ء۔ ۱۸۸۷ء) کے لکھے جانے تک اردو میں کئی خودنوشت سوانح عمریاں لکھی گئیں جن کا ذکر راقم کے موخرالذکر مقالے میں موجود ہے۔

یہ معاملہ ان خودنوشت سوانح عمریوں کا ہے جو ایک مستقل صنف کے طور پر خاص اسی مقصد سے اپنی زندگی کا احوال مرتب کرنے کے لیے لکھی گئیں۔ ورنہ ایسی متعدد مثالیں موجود ہیں کہ مؤرخین نے جب اپنے عہد

کی تاریخیں لکھیں، یا تذکرہ نویسوں نے معاصر شاعروں، مصنفین یا علما و مشائخ کے تذکرے لکھے یا صوفیہ کے مصاحبین یا عقیدت مندوں نے ان کے ملفوظات مرتب کیے، تو ضمنی طور پر کہیں کہیں وہ اپنے ذاتی حالات یا اپنی وابستگی کا حال احوال یا اپنے ذاتی مشاہدات بھی لکھ گئے۔ لیکن ظاہر ہے یہاں ایسی صورت میں ان کے پیشِ نظر اپنی زندگی کے حالات یا اپنی مربوط سوانح لکھنا بنیادی مقصد نہ تھا۔

فارسی زبان میں یہ روایت مغلیہ عہد میں زیادہ عام رہی۔ مغلوں سے قبل بھی یہ روایت مؤرخین اور مصنفین کے ہاں تلاش کی جا سکتی ہے لیکن یہاں ایک ایسی خودنوشت سوانح کا تعارف مقصود ہے جو کسی ضمنی یا ذیلی مقصد سے کسی کتاب کے باب یا جز کے طور پر نہیں بلکہ ایک شخص کے اپنے شخصی یا ذاتی تعارف کے خاص مقصد سے اس کے مصنف امیرالدین میراں جی شمس العشاق (۹۰۲ھ/۱۴۹۶ء۔۹۹۴ھ/۱۵۸۵ء) نے فارسی زبان میں ۱۵۸۵ء یا اس سے کچھ قبل لکھی تھی۔ شمس العشاق بیجاپور کی عادل شاہی عہدِ سلطنت (۱۴۹۰ء۔۱۶۸۶ء) کے ممتاز صوفی اور مصنف و شاعر تھے، جن کا تعلق چشتیہ سلسلے سے تھا۔ سلسلہ چشتیہ کا فیض دکن میں سید محمد حسینی عرف گیسودراز (۷۲۱ھ/۱۳۲۱ء۔۸۲۵ھ/۱۴۲۲ء) سے عام ہوا تھا۔ گیسودراز اسلامی تصوف کی ان روایات سے وابستہ تھے جو سلطنتِ اسلامیہ ہند کے مرکز دہلی میں اور پھر دکن میں اسلامی سلطنت کے صوبائی دارالحکومت دولت آباد میں تصوف کے فروغ اور ایک بڑے پیمانے پر تبلیغِ اسلام کا باعث بنیں۔ انھوں نے بیک وقت اپنے مرشد خواجہ نصیرالدین چراغ دہلی (متوفی ۷۵۷ھ/۱۳۵۶ء) سے، اور ان سے بیعت کے وسیلے سے خواجہ نظام الدین اولیا (۶۳۱ھ/۱۲۳۳ء۔۷۲۵ھ/۱۳۲۴ء) کی روحانیات و الٰہیات سے مستفیض ہو کر، دکن میں تبلیغِ اسلام اور تصوف کے فروغ کا وہ شاندار کارنامہ انجام دیا تھا جو جنوبی ایشیا میں دیگر کم ہی صوفیہ کے ساتھ منسوب ہے۔ انھیں یہ بھی ایک اعزاز و امتیاز حاصل ہے کہ ان سے دکن میں چشتیہ سلسلے کو بے پناہ مقبولیت اور مثالی فروغ نصیب ہوا اور اس سلسلے کے جو صوفیہ ان سے راست یا بالواسطہ منسلک رہ کر اسلامی تصوف میں اپنی خدمات، تعلیمات اور افکار سے علاقۂ دکن کو فیض یاب اور منور کرتے رہے، خود وہ بھی اپنی اپنی جگہ اپنی خدمات و اثرات کے سبب ممتاز و موقر نظر آتے ہیں۔ دکن میں ان کا فیض شاہ جمال الدین مغربی (متوفی ۱۴۳۳ء) تک اور ان سے شاہ کمال الدین بیابانی (متوفی ۱۴۶۳ء) تک پہنچا تھا۔ شاہ بیابانی سے امیر الدین میراں جی شمس العشاق نے فیض پایا تھا[۴] جو اس وقت ہمارا ایک موضوع ہیں۔ پھر ان سے راست فیض یافتگان میں ان

کے فرزند شاہ برہان الدین جانم (۹۶۱ھ/۱۵۵۳ء–۱۰۰۷ھ/۱۵۹۹ء) تھے[۵] اور جن کے فرزند شاہ امین الدین علی اعلیٰ (۱۰۰۷ھ/۱۵۹۹ء–۱۰۸۴ھ/۱۶۷۴ء) تھے۔[۶]

جانم کے ایک معاصر شیخ محمود خوش دہان (متوفی ۱۰۲۶ھ/۱۶۱۷ء) بھی ممتاز صوفیہ میں شمار ہوتے ہیں اور انھیں جانم سے ایک نسبت یہ تھی کہ ان کی بہن ولی بی ماں جانم کے عقد میں تھیں، جن سے امین الدین علی اعلیٰ تولد ہوئے۔[۷] مزید یہ کہ یہ جانم سے نہ صرف سلسلہ چشتیہ میں بیعت تھے بلکہ ان کی خلافت پر بھی متمکن ہوئے۔ اس پر مستزاد، جانم کی ہدایت پر انھوں نے اعلیٰ کے اتالیق و مربّی تربیت کی ذمے داری بھی ادا کی۔[۸] ان مناسبتوں کے باعث خوش دہان بھی اس خانوادے کے ایک رکن تھے۔ اس طرح ان تین نسلوں پر مشتمل یہ خانوادہ، گیسودراز سے بیعت و رشد کے وسیلے سے ان سے فیض یافتہ بھی ہے اور دکن میں ان کے خیالات کے فروغ کا سبب بھی بنا ہے۔ شمس العشاق اس خاندان کے ایک جانب سرپرست اعلیٰ بھی تھے اور دوسری جانب دکن میں، اس طرح اپنے خاندان کی اجتماعی کوششوں کے باوصف، چشتیہ سلسلے کے فروغ اور وسعت کا سبب بھی بنے۔ شمس العشاق نے تصوف کے اعمال و اشغال اور سلوک و تربیت کے ساتھ ساتھ تخلیق و تصنیف کو بھی اپنے افکار و خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنایا تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور نثر میں متعدد کتابوں اور رسائل کے مصنف بھی تھے۔[۹] ان تصانیف میں ان کی وہ خودنوشت بھی شامل ہے جس کا تعارف یہاں پیش نظر ہے۔

یہ خودنوشت نسل نامہ حاجی شریف الدین یعنی خودنوشت حالات حضرت میراں جی دو اجزا پر مشتمل لیکن بہت مختصر ہے۔ ان اجزا میں ایک "نسل نامہ" ہے جس میں مصنف نے اپنے اجداد کے نام تحریر کیے ہیں، اور دوسرا جز ان کے ذاتی حالات پر مشتمل ہے۔ ان دونوں کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں، یہ دونوں باہم مربوط ہیں۔ اس خودنوشت کے پانچ قلمی نسخوں کا علم ہے جو درج ذیل کتب خانوں: کتب خانہ درگاہ امینیہ (بیجاپور)، کتب خانہ آصفیہ (حیدرآباد)، ادارۂ ادبیات اردو، حیدرآباد، مخطوطہ نمبر ۸۶۳؛ کتب خانہ عمر الیافعی (۱۸۸۹ء–۱۹۶۱ء) حیدرآباد؛ اور خانقاہ عنایت الٰہی (جد اعلیٰ ڈاکٹر محی الدین قادری زور، ۱۹۰۴ء–۱۹۶۲ء) میں موجود ہیں۔[۱۰] اس خودنوشت کے بارے میں اس شک کا اظہار بھی کیا گیا ہے کہ کیا یہ میراں جی ہی کی تصنیف ہے۔[۱۱] یہ بھی گمان ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ خودنوشت مکمل نہیں۔ اس میں میراں جی اور حضرت علی کے درمیان جو فہرستِ اجداد درج ہے اس میں ۱۷ واسطے بیان کیے گئے ہیں اور ان کی مدت نو سو سال

مبنی ہے۔اس مدت کے لحاظ سے کہا گیا ہے کہ یہ واسطے کم ہیں۔لیکن اس کی نوعیت سے قطع نظر اس میں شک نہیں کہ اس کا تعلق میراں جی اور ان کی زندگی ہی سے ہے اور بہت اہم اور قیمتی معلومات اس کے توسط سے دستیاب ہوئی ہیں۔پھر اس کی زمانی تقدیم کے بارے میں بھی دو رائے نہیں ہو سکتیں۔

میراں جی کے انتقال (۱۵۸۵ء) تک کسی ایسی فارسی خودنوشت کے بارے میں ہماری معلومات عنقا ہیں، جو ہندوستان میں لکھی گئی ہو، اور جو کسی حکمران سے منسوب، بمثل ''وقائع بابری'' (شہنشاہ ظہیر الدین بابر، ۱۴۸۳ء۔۱۵۳۰ء) یا مغل حکمران ہمایوں (۱۵۳۰ء۔۱۵۴۰ء) کی سوانح ''ہمایوں نامہ'' (مصنفہ گلبدن بیگم، ۱۵۲۳ء۔۱۶۰۳ء) جیسی واقعاتی و مشاہداتی تصنیف نہ ہو، جس میں مصنف کے جزوی ذاتی حالات بھی تحریر کا حصہ بنے ہیں۔ ہندوستان میں فارسی میں لکھی جانے والی جس پہلی اور معروف خودنوشت کے بارے میں معلومات عام رہی ہیں وہ اسد بیگ قزوینی (متوفی ۱۶۲۱ء) کی خودنوشت وقائع اسد بیگ (''حالات اسد بیگ''/ ''احوالِ اسد بیگ'') ہے جو ۱۶۰۴ء۔۱۶۰۵ء یا شمس العشاق کی تحریر کردہ خودنوشت کے کوئی بیس سال بعد کی تصنیف ہے۔[۱۳] یہ اسد بیگ، شاعر تھا اور اسدؔ تخلص کرتا تھا۔قزوین میں پیدا ہوا لیکن ہجرت کرکے عہد جلال الدین اکبر (۱۵۵۶ء۔۱۶۰۵ء) میں ہندوستان آیا اور ابوالفضل (۱۵۵۱ء۔۱۶۰۲ء) کی ملازمت اختیار کی اور تقریباً ۱۷ سال اس کے ساتھ وابستہ رہا۔ابوالفضل کے انتقال (۱۶۰۲ء) کے بعد، وہ اکبر کے دربار سے منسلک ہوا۔اکبر نے اسے اپنے شہزادہ دانیال کی شادی میں شرکت کے لیے، جو ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰ء۔۱۶۲۷ء) کی دختر سے طے پائی تھی، شاہی بارات کے ساتھ بیجاپور بھیجا جس میں شامل ہو کر وہ بیجاپور گیا۔وہاں سے واپسی کے ایک سال بعد اکبر نے اسے دکن کے چاروں صوبوں کے لیے اپنا ایلچی مقرر کرکے بھیج دیا۔ابھی اسے روانہ ہوئے کچھ ہی مدت گذری تھی کہ اکبر کا انتقال ہو گیا، چنانچہ شہزادہ نورالدین جہانگیر (۱۶۰۵ء۔۱۶۲۷ء) نے تخت نشین ہوتے ہی اسے واپس بلا لیا اور کسی وجہ سے اسے ملازمت سے برخاست کر دیا۔اسد بیگ کا انتقال ۱۶۲۱ء میں ہوا۔اس خودنوشت کے علاوہ اپنی یادگار میں اس نے اپنا 'دیوان' چھوڑا ہے، جس میں ۸۰۰۰ اشعار شامل ہیں۔وقائع اسد بیگ میں اس نے اپنے حالات ابوالفضل کی وفات سے اکبر کی رحلت اور جہانگیر کی تخت نشینی تک تحریر کیے تھے۔اس میں اس کے قیام بیجاپور اور ابراہیم عادل شاہ سے اس کی ملاقاتوں کے حالات بھی شامل ہیں۔[۱۴]

میراں جی کی خودنوشت، جو انتہائی مختصر ہی سہی، اور انھوں نے اپنی عمر کے جس حصے میں اسے لکھا ہو، ۱۵۸۵ء یا اس سے قبل کی تصنیف ہے۔ اس طرح میراں جی کی اس خودنوشت کو ہندوستان میں لکھی جانے والی دستیاب اور اس فن میں مستقل اولین فارسی خودنوشت قرار دینے میں تامل نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے کُل دستیاب متن کو یہاں ذیل میں نقل کیا جاتا ہے:

> اللھم صلی علی محمد صلعم سید الاولین والآخرین نسل نامہ حضرت حاجی شریف دوام الدین بن سید علی بن سید محمد بن سید حسین بن سید داود بن سید زین بن سید احمد بن سید حمزہ بن سید سیف اللہ بن سید ابوالحسن بن سید عبید اللہ مظلومی بن سید علی بن امام زین العابدین بن امام حسین بن علی ابن ابوطالب کرم اللہ وجہہ۔
>
> پیتنا فی الحلعہ القریشیہ، عند بیت صحابہ کرام [15] ابوبکر [16]، بن قحافہ، بن مبارک مکہ [17]، جاء نافی [18] الہند، النسبت من قوم چخطیہ، از قوم چخطیہ نسبت کردہ باز بہ مکہ معظمہ رفتہ۔ در مکہ تولدم [19] شد۔ و [20] اسمنا امیر الدین نہادند، المعروف شاہ [21] میراں جی و [22] بعد از بست و دو سال یک طرفہ حال پیدا شد۔ از مکہ معظمہ بہ زیارت مدینہ شریف مشرف شدم۔ مدت دوازدہ سال و سہ ماہ و پنج روز بہ درگاہ قبلہ کونین سید الانبیا و المرسلین بہ یک پہلو افتادہ در شب جمعہ سید المرسلین و [23] با صحابہ کرام قدوم سعادت ابد (کذا) بہ این فقیر آوردند۔ و [24] پابوس شدم۔ دست مبارک بر سر [25] نہادند۔ الحمدللہ بہ مراد رسیدم۔ چنانچہ (کذا) سرفراز کردنی بود سرفراز [26] مرحمت و عنایت رحمت (کذا) عطا شد و [27] سید الانبیا دست این فقیر گرفتہ بدست حضرت علی کرم اللہ وجہہ سپردند۔ از حضرت اسد اللہ الغالب نعمت بیکراں عطا یافتم۔ من بعد حکم مصطفی و مرتضی باین فقیر صادر شد کہ بہ ہند بروند۔ نہایت عذر سے و [28] بعجز آوردم کہ زبان ہندگویاں فہمی نمی دارم و [29] بہ زبان مبارک فرمودند ہمہ زبان شما معلوم خواہد شد و ملاقات شاہ کمال الدین بیابانی بگیرند و [30] ہر چہ فرمایند قبول کنند۔ بہ حکم معانی [31] بہ ہند آمدہ [32] ام و در خدمت شاہ کمال الدین رسیدم و [33] چند ایام سعادت انجام خدمت کردم۔ از سر زمین ہند و از زبان ہندی واقف شدم۔ پیر این فقیر رخصت فرمودہ حکم کدخدائی کردند و بہ زبان مبارک فرمودند کہ اے امیر میراں از شما بسیار عالم بہرہ خواہند یافت۔ بہ حکم پیر این فقیر در بھنگار

کدخدائی کردہ۔ چند روز ماندہ۔ درخدمت پیر آمدم۔ فرمودند کہ حکم نبی علیہ الصلوات والسلام شدہ است کہ بہ بیجاپور بروید و جائی کہ اشارت نبی اللہ شود دراں جا مستقیم و ساکن باشد۔ بہ حکم پیر فقیر در عہد علی عادل شاہ آمد با ستعانت اشارہ ساکن و مستقیم (و ساکن[۳۴]) شدم۔ الحمدللہ علی ذالک۔ تمت تمام شد[۳۵]۔

اس خودنوشت سے میراں جی کے احوال کے بارے میں، ان کے نسب نامے کے علاوہ، جو معلومات اخذ ہوتی ہیں وہ یہ ہیں:

ان کا نام امیر الدین اور عرفیت 'میراں جی' تھی۔ ان کے والد کا نام حاجی شریف دوام الدین تھا، جو ساداتِ زیدی سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کا مکان مکہ مکرمہ کے محلہ قریشیہ میں ابوبکر بن قحافہ کے پڑوس میں تھا۔ حاجی شریف کی شادی ہندوستان میں مقیم ایک چغتائی خاندان میں ہوئی تھی۔ اس مقصد کے لیے حاجی شریف ہندوستان آئے اور شادی کر کے اپنے وطن لوٹ گئے تھے۔ میراں جی اپنے خاندانی مکان میں پیدا ہوئے تھے۔ وہاں وہ پیدائش کے بعد بائیس برس تک مقیم رہے اور پھر مدینہ منورہ منتقل ہوگئے۔ وہاں وہ بارہ سال تین ماہ پانچ دن گذارنے کے بعد ارشادِ نبوی کی تعمیل میں شاہ کمال الدین بیابانی سے اکتسابِ فیض کی خاطر ہندوستان روانہ ہوئے۔ ہندوستان پہنچ کر انھوں نے شاہ کمال بیابانی سے ملاقات کی اور ان کے ہاتھ پر بیعت کی اور مقامی زبان سیکھی اور علاقائی معاشرت سے واقفیت حاصل کی۔ اکتسابِ فیض کے بعد اپنے مرشد کی ہدایت پر بھنگار گئے اور وہاں شادی کی۔ شادی کے بعد دوبارہ اپنے مرشد کی خدمت میں پہنچے، جہاں انھیں حکم ملا کہ وہ بیجاپور جائیں اور وہاں قیام کریں۔ چنانچہ میراں جی علی عادل شاہ کے عہد میں بیجاپور پہنچے اور وہاں قیام کیا۔[۳۶]

یہ خودنوشت اگرچہ بے حد مختصر ہے لیکن اپنے کل معنوی و نوعی مفہوم کی حامل ہے اور اسی لیے اپنی نوعیت اور زمانی تقدم کے لحاظ سے ہندوستان میں لکھی جانے والی اولین خودنوشت ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* سابق ڈین کلیۂ زبان و ادب، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ مطبوعہ: شعبۂ اردو، سندھ یونی ورسٹی، جام شورو، ۱۹۹۵ء وتیز ترمیم و اضافوں کے ساتھ، اشاعتِ دوم (لاہور: القمر انٹر پرائز ز، ۲۰۰۶ء)؛ اسی کو بنیاد بنا کر اور اس میں پیش کردہ معلومات سے استفادہ کرتے ہوئے طاہرہ آفتاب نے اس کا انگریزی ترجمہ شائع کیا: *A Story of Days Gone By: A Translation of Biti Kahani, An Autobiography of Princess Shahr Bano Begam of Pataudi* (کراچی: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء)۔

۲۔ مشمولہ: خدابخش لائبریری جرنل پٹنہ، شمارہ ۱۳۵ (جنوری۔مارچ ۲۰۰۴ء)، ص ۵۷۔۶۷۔

۳۔ مشنری پریس، کلکتہ ۱۸۴۰ء۔ گارساں دتاسی (M. Garcin De Tassy) نے یہ شہادت دی ہے، لیکن اس اردو خودنوشت کا عنوان اس نے انگریزی ہی میں درج کیا ہے: *Histoire de la Litterature Hindouie et Hindoustanie*، جلد دوم (پیرس: اڈولف لابیت)، ص ۴۰۵؛ موخر الذکر میں شامل عبارت کا ترجمہ یہ ہے:

"وہ ایک ہندو تھے جنھوں نے عیسائی مذہب قبول کرلیا ہے۔ پتمبر سنگھ نے ہندوستانی میں اپنی ایک سرگذشتِ حیات لکھی ہے جو کلکتہ سے ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی ہے اور جس کا انگریزی عنوان: *Memoir of Pitambar Singh, a Native Christian* ہے۔ اس کتاب کے متعدد ایڈیشن مذہبی مجلس کی طرف سے شائع ہوئے ہیں۔ پتمبر نے سیارالاسلام کی تصنیف میں نور محمد، رام کرشن اور سید محمد کی معاونت کی ہے۔"

ترجمہ: لیلیان سیکھاں نازرو، مرتبہ معین الدین عقیل، مسودہ، ص ۴۷۳، زیرِ طبع۔

۴۔ ان کے حالات و تصنیفات کے لیے: محمد ہاشم علی، میراں جی شمس العشاق (حیدرآباد: شالیمار پبلی کیشنز، ۱۹۷۴ء) وتیز مقدمہ مغزِ مرغوب و چہار شہادت، مصنفہ میراں جی شمس العشاق (حیدرآباد: حیدرآباد اردو اکیڈمی، ۱۹۶۶ء)؛ گیان چند جین اور سیدہ جعفر، تاریخ ادب اردو، ۱۷۰۰ء تک، جلد دوم (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۹۸ء) جامع اور محققانہ ہیں۔ صوفیائے بیجاپور کے حالات و خدمات کا ایک اچھا مطالعہ و تجزیہ ایٹن، رچرڈ میکسویل (Eaton, Richard Maxwell)، *Sufis of Bijapur, 1300-1500* (پرنسٹن: پرنسٹن یونی ورسٹی پریس، ۱۹۷۸ء) میں ہے۔ بالخصوص شمس العشاق کے لیے: حالات، ص ۶۷۔۸۷، نظام سلوک، ص ۱۴۶، تصانیف، ص ۱۴۱۔

۵۔ حالات اور تصانیف کا ایک جامع مطالعہ محمد اکبر الدین صدیقی، مقدمہ ارشاد نامہ مصنفہ برہان الدین جانم، مشمولہ قدیم اردو، دور دوم، جلد اول، ۱۹۷۱ء؛ وتیز محمد اکبر الدین صدیقی، مقدمہ کلمۃ الحقائق مصنفہ برہان الدین جانم (حیدرآباد: ادارۂ ادبیاتِ اردو، ۱۹۶۱ء)؛ گیان چند جین اور سیدہ جعفر، تصنیفِ مذکور، سیدہ جعفر، ص ۱۶۳۔۱۹۸، گیان چند جین، ص ۳۵۴۔۳۷۵؛ وتیز ایٹن، تصنیفِ مذکور، ص ۸۷۔۸۹، ۱۴۳۔

۶۔ حالات و تصنیفات کا ایک جامع اور محققانہ مطالعہ حسینی شاہد، شاہ امین الدین علی اعلیٰ: حیات اور کارنامے (حیدرآباد: انجمن ترقی اردو آندھرا پردیش، ۱۹۷۳ء) میں ہے۔ وتیز ایٹن، تصنیفِ مذکور، ص ۱۴۴۔۱۴۵۔

۷۔ محمد اکبر الدین صدیقی، شیخ محمود خوش دہان اور ان کا کلام، حیدرآباد، ۱۹۸۸ء، ص ۱۰۔۱۱۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۳؛ وتیز شاکرہ بیگم، "معرفۃ السلوک" مقالہ مشمولہ خدابخش لائبریری جرنل، پٹنہ شمارہ ۶۹۔۷۴ (۱۹۹۲ء)؛ ص ۲۰۲، وتیز ایٹن، تصنیفِ مذکور، ص ۱۴۴۔۱۴۵۔

۹۔ مذکورہ مآخذ کے علاوہ بالخصوص ادبی خدمات کے ضمن میں سیدہ جعفر اور گیان چند کی محولہ بالا تصنیف میں، شعری تصانیف اور ان کے تعارف کے لیے: سیدہ جعفر، ص ۹۸ تا ۱۴۴؛ نثری تصانیف اور ان کے تعارف کے لیے: گیان چند، ص ۳۲۶ تا ۳۴۵ مفصل اور تازہ محققانہ معلومات پر مشتمل ہیں۔

۱۰۔ بحوالہ سخاوت مرزا، "حضرت میراں جی شمس العشاق کی تاریخ وصال" مشمولہ اردو نامہ، کراچی، شمارہ ۳۰ (جنوری ۱۹۶۸ء)، ص ۴۲؛ گیان چند، تصنیف مذکور، ص ۳۲۷۔

۱۱۔ مولوی عبدالحق نے شبہ ظاہر کیا کہ "یہ امر تحقیق طلب ہے کہ یہ تحریر خود انھیں کی ہے" (بنام سخاوت مرزا، مورخہ ۳۰ جنوری ۱۹۵۶ء، مشمولہ مکتوبات عبدالحق مرتبہ جلیل قدوائی (کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۶۳ء)، ص ۲۶۳؛ اور محمد اکبرالدین صدیقی نے برہان الدین جانم کی تصنیف ارشاد نامہ کے مقدمے میں تحریر کیا کہ "یہ خودنوشت نہیں معلوم ہوتی ہے۔ ممکن ہے حضرت میراں جی نے معتقدین کے سامنے کبھی اپنے خیالات بیان کیے ہوں جو سینہ بہ سینہ چلے آئے ہوں اور گیارھویں صدی ہجری میں کسی نے اس وقت لکھ دیے ہوں جب ان کی سیادت کا مسئلہ زیر بحث ہو" مشمولہ قدیم اردو، دورِ دوم جلد اول (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونی ورسٹی، ۱۹۷۱ء)، ص ۱۲-۱۳؛ لیکن یہ امر قابل لحاظ ہے کہ ساری خودنوشت صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔

۱۲۔ حسینی شاہد، تصنیف مذکور، ص ۶۲-۶۷۔

۱۳۔ اس خودنوشت کے نسخے برٹش لائبریری لندن، بحوالہ چارلس ریو (Charles Rieu)، *A Catalogue of Persian Manuscripts in British Museum*، جلد سوم (لندن، ۱۹۲۶ء)، ص ۹۷۹؛ فہرست کتب عربی، فارسی و اردو مخزونہ کتب خانہ آصفیہ، جلد دوم (۱۳۳۳ھ)، ص ۸۲۸، ۱۰۲۹ میں موجود ہیں۔ مزید تفصیلات کے لیے، متعدد مآخذ مثلاً سی اے اسٹوری (C.A. Storey)، *Persian Literature, A Bio-Bibliographical Survey* (لندن، ۱۹۵۳ء)، ص ۵۵۳-۵۵۴؛ ڈی این مارشل (D. N. Marshall)، *Mughals in India, A Bibliographical Survey* (بمبئی، ۱۹۶۷ء)، ص ۸۳؛ پی ایم جوشی، "Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604" مشمولہ *Mahamahopadhyaya D. V. Potdar Sixty-first Birthday Commemoration Volume* مرتبہ سریندر ناتھ سین (پونا، ۱۹۵۰ء)، ص ۱۸۴-۱۹۵۔

۱۴۔ یہ خودنوشت تا حال غیر مطبوعہ ہے، لیکن اس کا ترجمہ انگریزی میں بی ڈبلیو چیپمین (B. W. Chapman) نے کیا تھا اور جسے ایچ ایم ایلیٹ (H. M. Elliot) نے اپنے مفید تعارفی شذرے کے ساتھ اپنی مرتبہ تاریخ *The History of India as Told by its Own Historians* میں شائع کیا تھا۔ جلد ۶، عکسی اشاعت (لاہور، ۱۹۷۶ء)، ص ۱۵۰ تا ۱۷۴۔

۱۵۔ صحابۃ الکرام (آصفیہ)

۱۶۔ ابی بکر (آصفیہ)

۱۷۔ بنگلہ (آصفیہ)

۱۸۔ بس (آصفیہ)

۱۹۔ تولد شدم (آصفیہ)

۲۰۔ ندارد (آصفیہ)

۲۱۔ ندارد (آصفیہ)

۲۲۔ ندارد (آصفیہ)

۲۳۔ ندارد (آصفیہ)

۲۴۔ ندارد (آصفیہ)

۲۵۔ سرم (آصفیہ)

۲۶۔ سرفراز کرینڈ

۲۷۔ ندارد (آصفیہ)

۲۸۔ مطابق آصفیہ، متن ندارد

۲۹۔ ندارد (آصفیہ)

۳۰۔ ندارد (آصفیہ)

۳۱۔ ندارد (آصفیہ)

۳۲۔ معلی (آصفیہ)

۳۳۔ آدم (آصفیہ)

۳۴۔ ندارد (آصفیہ)

۳۵۔ ندارد (آصفیہ)

۳۶۔ اگرچہ میراں جی نے یہ نہ لکھا کہ ان کی ملاقات شاہ کمال الدین بیابانی سے کہاں ہوئی، لیکن ڈاکٹر حسینی شاہد کا خیال ہے کہ ان کی ملاقات گلبرگہ میں ہوئی ہوگی اور ان کی صحبت میں میراں جی نے ایک طویل مدت گذاری۔ حسینی شاہد، تصنیف مذکور، ص ۷۶؛ و نیز ۷۴۔۷۵۔

مآخذ

اسٹوری سی اے (Storey ,C.A.)۔ *Persian Literature, A Bio-Bibliographical Survey*۔ لندن: رائل ایشیاٹک سوسائٹی، ۱۹۵۳۔

ایٹن، رچرڈ میکسویل (Eaton, Richard Maxwell)۔ *Sufis of Bijapur, 1300-1500*۔ پرنسٹن: پرنسٹن یونی ورسٹی پریس، ۱۹۷۸ء۔

ایلیٹ، ایچ ایم اور ڈاؤسن (Elliot, H. M. and Dowson)۔ *History of India as Told by its Own Historians*۔ جلد ۶۔ لاہور، ۱۹۷۶ء۔

آفتاب، طاہرہ۔ *A Story of Days Gone By: A Translation of Biti Kahani, An Autobiography of Princess Shahr Banu Begam of Pataudi*۔ اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء۔

بیگم، شاکرہ۔ "معرفۃ السلوک"۔ مقالہ مشمولہ خدا بخش لائبریری جرنل پٹنہ شمارہ ۶۹۔ ۷۴ (۱۹۹۲ء)۔

جوشی، پی ایم۔ "Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604"۔ مشمولہ *Mahamahopadhyaya D. V. Potdar Sixty-first Birthday Commemoration Volume*۔ مرتبہ سریندرناتھ سین۔ پونا، ۱۹۵۰ء۔

جین، گیان چند اور سیدہ جعفر۔ تاریخ ادب اردو، ۱۷۰۰ء تک۔ جلد دوم۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء۔
دتاسی، گارساں۔ *Histoire de la Litterature Hindouie et Hindoustanie*۔ جلد دوم۔ پیرس: اڈولف لابیت، ۱۸۷۰ء۔
ریو، چارلس (Rieu, Charles)۔ *A Catalogue of Persian Manuscripts in the British Museum*۔ جلد سوم۔
لندن: برٹش میوزیم، ۱۹۶۶ء۔
سنگھ، پتمبر۔ *Memoir of Pitambar Singh, a native Christian*۔ کلکتہ: مشنری پریس، ۱۸۴۰ء۔
شاہد، حسینی۔ شاہ امین الدین علی اعلیٰ، حیات اور کارنامے۔ حیدرآباد: انجمن ترقی اردو آندھرا پردیش، ۱۹۷۳ء۔
صدیقی، محمد اکبر الدین۔ شیخ محمود خوش دہان اور ان کا کلام۔ حیدرآباد، ۱۹۸۸ء۔
________۔ مقدمہ ارشاد نامہ۔ مصنفہ برہان الدین جانم۔ مشمولہ قدیم اردو۔ دور دوم۔ جلد اول۔ ۱۹۷۱ء۔
________۔ مقدمہ کلمتہ الحقائق۔ مصنفہ برہان الدین جانم۔ حیدرآباد: ادارہ ادبیات اردو، ۱۹۶۱ء۔
عبدالحق، مولوی۔ مکتوبات عبدالحق۔ مرتبہ جلیل قدوائی۔ کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔
عقیل، معین الدین۔ "اردو کی اولین خودنوشت سوانح عمریاں"۔ مشمولہ خدا بخش لائبریری جرنل پٹنہ شمارہ ۱۳۵
(جنوری۔ مارچ ۲۰۰۴ء): ص ۵۷۔ ۷۰۔
________۔ بیتی کہانی: اردو کی اولین نسوانی خودنوشت اور تاریخ پٹودی کا بنیادی ماخذ۔ مصنفہ
شہر بانو بیگم۔ جام شورو: شعبۂ اردو، سندھ یونی ورسٹی، ۱۹۹۵ء۔ مع ترمیم و اضافوں کے ساتھ، اشاعت دوم لاہور: الفتح
پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔
علی، محمد ہاشم۔ مقدمہ مغز مرغوب و چہار شہادت۔ مصنفہ میراں جی شمس العشاق۔ حیدرآباد: حیدرآباد اردو اکیڈمی، ۱۹۶۶ء۔
________۔ میراں جی شمس العشاق۔ حیدرآباد: شالیمار پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء۔
کتب خانۂ آصفیہ۔ فہرست کتب عربی، فارسی و اردو مخزونہ کتب خانہ آصفیہ۔ جلد دوم۔ حیدرآباد، ۱۳۳۳ھ۔
مارشل، ڈی این (Marshall, D. N.)۔ *Mughals in India, A Bibliographical Survey*۔ بمبئی: ایشیا پبلشنگ
ہاؤس، ۱۹۶۷ء۔
مرزا، سخاوت۔ "حضرت میراں جی شمس العشاق کی تاریخ وصال"۔ مشمولہ اردو نامہ کراچی شمارہ ۳۰ (جنوری ۱۹۶۸ء)۔

رؤف پاریکھ *

اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے دخیل الفاظ

ایک عام تصور یہ ہے کہ اردو زبان میں انگریزی کے الفاظ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد آنا شروع ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء سے قبل ہی یعنی انگریزوں کے مکمل غلبے سے پہلے ہی انگریزی اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ نے اردو زبان و ادب پر اپنے نقوش ثبت کرنے شروع کر دیے تھے اور اس کا ایک بڑا ثبوت انشا اللہ خاں انشا (م: ۱۲۳۳ھ/۱۸۱۷ء) اور مصحفی (م: ۱۲۴۰ھ/ ۲۵-۱۸۲۴ء) جیسے مسلم الثبوت استادوں کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال ہے۔ ان دونوں شعرا کا انتقال ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے ہو چکا تھا۔ انشا اور مصحفی کے ہاں انگریزی اور یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال ان کے معاصرین میں سب سے زیادہ ہے۔ انگریزی کے علاوہ پرتگالی زبان کے بعض الفاظ بھی اردو میں ۱۸۵۷ء سے قبل مستعمل تھے جو اردو میں پرتگالی سے براہِ راست آئے تھے۔ البتہ بعض دیگر یورپی زبانوں مثلاً فرانسیسی کے الفاظ اردو میں انگریزی کے توسط سے پہنچے۔ ان میں سے کچھ الفاظ اٹھارویں صدی ہی میں اردو شاعری میں نمودار ہونا شروع ہو گئے تھے۔ اس زمانے کی بعض نثری تصانیف، مثلاً میر امن کی گنج خوبی (سالِ تصنیف: ۱۸۰۳ء) میں چند اشعار میں اور رجب علی بیگ سرور کی فسانہ عجائب (سالِ تصنیف: ۱۸۲۴ء) میں ایک شعر میں انگریزی کے الفاظ آئے ہیں، ہم نے اس مقالے میں ان اشعار کو بھی شامل کر لیا ہے۔

اس مقالے میں ہم کوشش کریں گے کہ اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی اردو شاعری میں استعمال کیے گئے انگریزی اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال ان کے مفہوم اور استعمال کی اسناد کے ساتھ بترتیبِ حروفِ تہجی پیش کر سکیں۔

اردو شاعری میں یورپی زبان کے لفظ کا اولین استعمال

قاضی ظہور الحسن ناظم سیوہاروی کے مطابق اردو میں یورپی زبانوں کے الفاظ نثر میں سب سے پہلے لالہ ہری ہر پرشاد سنبھلی نے اپنی کتاب بدائع الفنون میں استعمال کیے۔[1] یہاں انھوں نے ۱۷۱۴ء کا سال درج کیا ہے جو غالباً کتاب کا سالِ تصنیف ہوگا۔ ناظم صاحب کے مطابق اردو شاعری میں سب سے پہلے انگریزی الفاظ راجا رام نرائن موزوں نے استعمال کیے۔ اس کے بعد انھوں نے موزوں کا یہ شعر دیا ہے جس میں لفظ بوتل (bottle) کی جمع 'بوتلاں' آئی ہے:

اپنا دماغ عرشِ معلیٰ پہ آج ہے
دارو کی بوتلاں ہیں جو آگو دھری ہوئی[2]

موزوں کے بارے میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ فارسی کے صاحبِ دیوان شاعر تھے لیکن اردو میں شعر کم کہے ہیں بلکہ کہے ہی نہیں ہیں۔ میر حسن کے الفاظ ہیں: ''صاحبِ دیوانِ فارسی۔۔۔شعرِ ریختہ کم گفتہ، بلکہ نہ گفتہ''۔[3] لیکن موزوں کا کم از کم ایک اردو شعر بہت مشہور ہے جو میر حسن کے بقول موزوں نے سراج الدولہ (م: ۱۷۵۷ء) کی شہادت کی خبر آنے پر فی البدیہہ کہا تھا۔ وہ خبر لانے والوں سے [تفصیل] پوچھتے تھے، شعر پڑھتے تھے اور روتے تھے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانا مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گذری[4]

قاضی ناظم سیوہاروی کے نقل کردہ موزوں کے شعر کی تصدیق کہیں سے بھی نہ ہو سکی کیونکہ راجا رام نرائن موزوں کا ذکر تاریخِ ادب کی کتابوں میں قطعی ناکافی اور نہایت تشنہ ہے۔ بلکہ تذکروں میں بھی ان کا ذکر کم ہی ملتا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ موزوں عظیم آباد کے صوبے دار تھے اور شیخ علی حزیں کے شاگرد تھے۔[5] اسپرنگر نے علی ابراہیم خاں خلیل کے حوالے سے لکھا ہے کہ موزوں پٹنہ کے گورنر تھے، زیادہ تر فارسی میں شعر کہتے تھے، ایک الزام میں مجرم قرار پائے تو نواب میر محمد قاسم خاں کے حکم سے گنگا میں غرق کر دیے

گئے۔[۶] مالک رام کے مطابق یہ ۱۷۶۳ء کا واقعہ ہے۔[۷] بہر حال، اگر یہ شعر موزوںؔ ہی کا ہے تو وہ اردو میں کسی یورپی زبان کے کسی لفظ کو اردو شاعری میں استعمال کرنے والے اولین سخن ور ٹھہرتے ہیں۔

راجا رام نرائن موزوںؔ کے بعد انشا اور مصحفی ان اولین شعرا میں سے ہیں جن کے اردو کلام میں انگریزی الفاظ ملتے ہیں۔ اسی طرح ناسخ (م: ۱۸۳۸ء)، شاہ نصیر (م: ۳۹-۱۸۳۸ء)، آتش (م: ۱۸۴۷ء)، ذوق (م: ۱۸۵۴ء)، بہادر شاہ ظفر (م: ۱۸۶۲ء) اور بعض دیگر شعرا کے ہاں انگریزی الفاظ کا استعمال ملتا ہے۔ گو ان میں بعض کے ہاں انگریزی الفاظ اکا دکا ہی ہیں لیکن یہ بدلتے ہوئے سیاسی حالات، انگریزی اقتدار کے عروج اور انگریزی زبان کے بڑھتے ہوئے اثرات کے غماز ہیں۔

بعض دیگر شعرا مثلاً علی اوسط رشک کے ہاں بھی یورپی زبانوں کے الفاظ ملتے ہیں، مثلاً رشک نے اسپتال، اسکول، ڈاکتر (ڈاکٹر)، رفل (رائفل) جیسے لفظ استعمال کیے ہیں۔[۸] لیکن چونکہ یہ مقالہ ۱۸۵۷ء سے قبل کی شاعری میں اردو الفاظ کے استعمال پر ہے اور رشک کا انتقال ۱۸۶۷ء میں ہوا تھا اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا کون سا کلام ۱۸۵۷ء سے پہلے کہا ہوا ہے لہٰذا ان کی شاعری سے اس مقالے میں مثالیں نہیں دی گئی ہیں۔ اسی طرح امداد علی بحر (م: ۱۸۷۸ء) کے ہاں کاگ (cork) اور لیلام (نیلام، جو پرتگالی کے لیلاوں کی تخریب ہے) جیسے الفاظ ملتے ہیں۔[۹] منیر شکوہ آبادی (م: ۱۸۸۰ء) کے ہاں لالٹین (lantern)، رفل، ریل، پستول اور گورنری وغیرہ ملتے ہیں لیکن ان کی تفصیل بھی یہاں نہیں دی جا رہی۔[۱۰] امیر مینائی (م: ۱۹۰۰ء) کے ہاں بھی کچھ انگریزی الفاظ ملتے ہیں، ان کا ذکر بھی اسی لیے نہیں کیا جا رہا کہ ان کا دور ۱۸۵۷ء کے بعد کا ہے۔ اردو کے جس شاعر کے ہاں انگریزی کے الفاظ سب سے زیادہ ملتے ہیں وہ اکبر الٰہ آبادی (م: ۱۹۲۱ء) ہیں، لیکن ظاہر ہے کہ یہ ۱۸۵۷ء کے بہت بعد کا دور ہے۔

اردو میں یورپی زبانوں کے دخیل الفاظ: ماقبل تحقیق کا ایک مختصر جائزہ

اردو میں مستعمل انگریزی الفاظ کے تاریخی پس منظر اور خصوصیات پر کچھ کام ہو چکا ہے، مثلاً اردو میں انگریزی الفاظ کے دخیل ہونے کی تاریخ اور وجوہات کا قاضی ناظم سیوہاروی نے ذکر کیا ہے۔[۱۱] اردو میں دخیل انگریزی الفاظ کے تلفظ میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں، ان کی وضاحت اور وجوہات پر گیان چند جین نے خوب روشنی ڈالی ہے۔[۱۲] ابو اللیث صدیقی نے اردو میں مستعمل انگریزی الفاظ کی اقسام بھی بتائی ہیں۔[۱۳]

سہیل بخاری نے اردو میں دخیل انگریزی اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا ذکر کیا ہے۔[۱۴] مولوی عبدالحق نے بھی اردو میں دخیل الفاظ پر روشنی ڈالی ہے۔[۱۵] محمد بن عمر کی کتابوں میں اردو میں دخیل انگریزی، پرتگالی، فرانسیسی، ولندیزی اور دیگر مغربی زبانوں کے الفاظ کی تفصیل موجود ہے۔[۱۶] ان سب کو یہاں دہرانا مقصود نہیں ہے۔ لیکن مذکورہ بالا کام، ماسوائے محمد بن عمر کی کتابوں کے، بالعموم تاریخی اور لسانی پس منظر کی وضاحت کرتے ہیں اور کہیں کہیں چند الفاظ کی مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ محمد بن عمر کی کتابوں میں یورپی زبانوں کے دخیل الفاظ کی خاصی طویل فہرست ملتی ہے لیکن ان میں بھی ۱۸۵۷ء سے قبل کی مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ طارق رحمٰن (کذا: عبدالرحمٰن طارق چاہیے کیونکہ لفظ ''رحمٰن' لفظ ''اللہ'' کی طرح ہے یعنی کسی مخلوق کا نام نہیں ہوسکتا۔ بلکہ مخلوق کو اللہ پکارنا گناہِ عظیم ہے) اور فتح محمد ملک کی مشترکہ طور پر مرتبہ کتاب[۱۷] میں دورِ جدید میں اردو میں شامل ہونے والے انگریزی الفاظ کا ذکر ہے، لیکن اس روایت کی ابتدا اور اولین نمونے ظاہر ہے کہ ان کا موضوع نہیں تھے۔

انگریزوں اور دیگر مغربی اقوام نے ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے برِعظیم پاک و ہند کے مختلف علاقوں میں اپنی نوآبادیات قائم کرنا شروع کردی تھیں۔ ۱۸۵۷ء تو ہمارے زوال کی انتہا تھی۔ انگریزوں سے قبل پرتگالیوں، ولندیزیوں اور فرانسیسیوں نے بھی برِعظیم پاک و ہند پر قبضے کے لیے کوششیں شروع کردی تھیں۔[۱۸] جنوب اور جنوب مغربی ہندوستان کے ساحلوں پر مغربی اقوام بالخصوص پرتگالیوں کے آنے کے ساتھ ہی ان کی زبان اور تہذیب کے اثرات اس خطے پر پڑنا شروع ہوچکے تھے۔ جنوب مغربی ہندوستان میں اس کے اثرات نمایاں تھے۔ گجرات اور گوا کے ساحل پر پرتگالی تمدن کے اثرات کی ایک صورت پرتگالی زبان کے الفاظ کا مقامی زبانوں میں شامل ہونا بھی تھا۔[۱۹] حتیٰ کہ گجرات میں تو سترھویں صدی ہی میں مقامی اور مغربی زبانوں کی کثیر زبانی لغات بھی بننا شروع ہوچکی تھیں اور ۱۶۳۰ء میں سورت (گجرات) میں ایک ایسی لغت مرتب کی گئی جس میں فارسی، اردو، انگریزی اور پرتگالی کے الفاظ درج تھے۔[۲۰]

اردو شاعری میں یورپی زبانوں کے الفاظ کا استعمال مع اسناد (بترتیبِ حروفِ تہجی)

اس ضمن میں تاریخی پس منظر بہت تفصیل اور تطویل چاہتا ہے اور کئی کتابوں میں ان نوآبادیاتی کوششوں اور تاریخی واقعات کا بیان موجود ہے جن کے نتیجے میں اردو میں انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں کے الفاظ داخل ہونا شروع ہوئے۔ لیکن سرِ دست تکرار سے بچتے ہوئے صرف چند شعرا، بطورِ خاص مصحفی اور انشاء کی

اردو شاعری میں پائے جانے انگریزی یا دیگر یورپی زبانوں کے الفاظ مع امثال پیش ہیں تا کہ واضح ہو سکے کہ ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے اردو زبان اور ادب پر انگریزی زبان اور بعض دیگر یورپی زبانوں کے اثرات کا آغاز ہو چکا تھا۔ جو اشعار بطور سند پیش کیے گئے ہیں ان کے حوالے اشعار کے ساتھ ہی دے دیے گئے ہیں تا کہ قاری کو ہر شعر کے بعد مقالے کے اختتام پر درج حواشی نہ دیکھنے پڑیں۔ البتہ ان کتابوں کی طباعتی تفصیل آخر میں دی گئی کتابیات میں موجود ہے۔ شعری اسناد کو چھوڑ کر بقیہ حوالوں کا اندراج حسبِ دستور مقالے کے آخر ہی میں ہے۔

اپیل (appeal)

اپیل کا لفظ آج اردو میں عام ہے۔ عدالت سے انصاف کی درخواست کرنے، عدالت سے چارہ جوئی کے لیے رجوع کرنے اور کرکٹ میں امپائر سے کسی کھلاڑی کے آؤٹ ہونے کی درخواست کو بھی کہتے ہیں۔ مڈل انگلش میں یہ لفظ وجود رکھتا تھا، انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے آیا ہے اور پہلے پہل قانونی تناظر میں استعمال ہوا تھا۔[21] اوکسفرڈ کی مختصر لغت کے مطابق فرانسیسی میں لاطینی سے آیا اور لاطینی میں یہ جس مادے سے مشتق ہے اس کے معنی ہیں خطاب کرنا۔[22]

اس شعر میں مصحفی نے بھی قانونی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے:

سارے عالم میں ترا حکم ہے دائر سائر
کیوں نہ حاضر رہیں در پہ ہی اپیل اور کورٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

اردلی (orderly)

پلیٹس کے مطابق "اردلی" انگریزی لفظ کی تخریب ہے۔ فیلن نے اسے انگریزی لفظ orderly کا بگاڑ لکھا ہے۔ انگریزی تلفظ "اورڈرلی" کا یہ بگاڑ اردو میں آج بھی رائج ہے اور چپراسی کے معنوں میں مستعمل ہے۔ محمد بن عمر کے مطابق یہ فرانسیسی لفظ ہے جو انگریزی کے توسط سے اردو میں پہنچا ہے۔[23] انگریزی میں عسکری اصطلاح کے طور پر orderly اور orderly officer بھی مستعمل ہیں۔ اردلی سے مراد سپاہی ہے جو احکام بجا لائے، نیز کسی فوجی افسر کے چھوٹے موٹے کام کرنے والا سپاہی بھی اردلی کہلاتا ہے۔

رواں ہیں آگے آگے لختِ دل کے یوں مرے آنسو
چلیں ہیں اردلی کے لوگ جوں کپتان کے آگے

(رنگین، دیوانِ ریختہ، ص ۱۴۲)

اردلی کے جو گراں ڈیل ہیں ہوں گے سب جمع
کرنا [کذا: قرنا] پھونکے گا جس وقت کر آ سکھدرشن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۳)

ارگن (organ)

اصلاً یونانی زبان کا لفظ ہے جو لاطینی سے ہوتا ہوا انگریزی میں پہنچا اور اس کی اصل جو یونانی لفظ ہے اس کے معنی ہیں 'اوزار یا' آلہ'۔[۲۴] انگریزی میں اس کے معنی ابتدا آلۂ موسیقی کے تھے۔[۲۵] انگریزی سے اردو میں داخل ہوا۔ ساز یا آلۂ موسیقی کے معنی میں مستعمل اس انگریزی لفظ کا ایک اردو املا آرگن بھی ہے۔

یا انگوٹھی کی گھڑی ہے وہ نزاکت سے بھری
جس پہ قربان کیے سینکڑوں بجتے ارگن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۵)

کھینچ کر تار رگِ ابرِ بہاری سے کئی
خود نسیم سحر آوے گی بجانے ارگن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۳)

الکٹرٹی (electricity)

اس کا مادہ یونانی لفظ elektron ہے، جس کے معنی ہیں 'ہاتھ رگڑنا'۔ یہ لاطینی میں پہنچ کر کچھ تبدیل ہوا اور وہاں اس کے معنی ہو گئے 'انگارا' یا 'چنگاری'۔ شاید اس لیے کہ ہاتھ رگڑنے سے تپش پیدا ہوتی ہے۔[۲۶] وہاں سے یہ انگریزی میں داخل ہوا اور پھر اردو میں پہنچا۔ بجلی کے لیے یہ لفظ انشا کے زمانے سے رائج ہے، گو اب اردو میں اس کا ایک املا "الیکٹرسٹی" بھی ہے۔

ایک الک ٹرٹی ایسی ہے بنائی جس کو
کبھی دیکھے تو فلاطوں رہے سرکن برکن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۹)

برجس (breeches)

بقول شفرل اس کی اصل ایک جرمینک (Germanic) لفظ ہے۔ ولندیزی میں بھی اس سے ملتا جلتا ایک لفظ تھا۔ لیکن قدیم انگریزی میں تلفظ و املا کی کچھ تبدیلی کے ساتھ اس مخصوص لباس کے لیے رائج ہوا جو ناف سے گھٹنوں تک کے حصۂ جسم کو ڈھانپنے کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ قدیم انگریزی میں یہ جمع کے طور پر ہی رائج تھا لیکن پھر واحد ہو گیا۔ کسی زمانے میں "عقبی حصہ" کے معنوں میں بھی رائج تھا لیکن پھر مختصر پاجامہ کے معنوں میں مستعمل ہو گیا۔[۲۷] "برچز" گھٹنوں سے نیچے تک آنے والا ایک لباس ہوتا تھا جس کو دربار میں یا گھڑ سواری کے وقت پہنتے تھے۔ اردو میں اس کا تلفظ بگڑ کر برجس ہو گیا۔

جب تلک کلغی کے سر پہ ہے فرنگی ٹوپی
جب تلک پا میں ہے غنچے کے گلابی برجس

(مصحفی، کلیات، جلد۹، ص۴۶)

بسکٹ (biscuit)

اس کے لاطینی اشتقاق کے معنی ہیں دو دفعہ پکانا۔ دراصل کسی زمانے میں بسکٹ کو پہلے پکاتے تھے پھر اسے خشک کرتے تھے۔ لاطینی سے قدیم فرانسیسی اور پھر انگریزی میں پہنچا۔[۲۸] ہمیں بھی انگریزی سے تحفے میں ملا۔ انگریزی تلفظ تو "بِسکِٹ" (کاف مکسور) ہے لیکن اردو میں "بِسکُٹ" (کاف مضموم) بھی بولتے ہیں۔ مصحفی نے بھی اس کا تلفظ بسکُٹ (کاف مضموم) سے کیا ہے، کیونکہ اس غزل میں قافیے بگُٹ، چُھٹ، لُٹ وغیرہ ہیں۔

ہے یہ فلک سفلہ وہ پھیکا سا فرنگی
رکھتا ہے مہ و خور سے جو پاس اپنے دو بسکٹ

(مصحفی، کلیات، جلد۷، ص۸۴)

بگی/بگھی (buggy)

یہ اگرچہ بحث طلب ہے کہ بگی یا بگھی کی اصل کیا ہے لیکن یہ اس کا اردو ہونا بھی یقینی نہیں ہے اور یہ لفظ انگریزی میں خاصے عرصے سے رائج ہے۔ گو اردو لغت بورڈ کی لغت کے مطابق "بگھی" کی اصل "ہندی" ہے (کسی "اردو" لفظ کی اصل کو "ہندی" قرار دینا بذاتِ خود ایک بحث طلب مسئلہ ہے کیونکہ اس طرح ہندی

اردو سے قدیم تر ٹھہرتی ہے، حال آنکہ دونوں بہنیں ہیں اور دونوں کی اصل پراکرت ہے۔ ادبی زبان کے لحاظ سے تو ہندی کے مقابلے میں اردو کہیں زیادہ قدیم ہے)۔ لیکن ''بگھی'' کو بورڈ کی لغت نے ''بگی'' سے رجوع کرا دیا ہے اور وہاں اس کا اشتقاق انگریزی کے لفظ buggy سے ظاہر کیا ہے۔ گویا خود بورڈ بھی تذبذب کا شکار ہے۔ پلیٹس نے بھی اسے ''ہندی'' قرار دیا ہے (بورڈ نے غالباً پلیٹس ہی کا اتباع کیا ہے لیکن پلیٹس کی تمام تر خوبیوں کے ساتھ اس کا ایک عیب یہ ہے کہ وہ غیر ضروری طور پر لفظ کا اشتقاق سنسکرت سے اخذ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور بعض عربی اور فارسی الفاظ کی اصل بھی اس نے سنسکرت بتائی ہے۔ ممکن ہے اس کی کوئی مجبوری ہو لیکن بورڈ کی کیا مجبوری تھی؟)۔

بہر حال، یہ لفظ ''بگھی'' یا ''بگی'' انگریزی میں مستعمل رہا ہے اور اب بھی ہے (گو بعض دیگر مفاہیم میں بھی آ گیا ہے) مگر انگریزی لغات میں اس کی اصل کو ''نامعلوم'' کہا گیا ہے، مثلاً اوکسفرڈ نے اس لفظ کے ساتھ of unknown origin اور ویبسٹر نے origin uncertain لکھا ہے۔ وائٹ ورتھ نے انگریزی میں مستعمل دیسی الفاظ کی اپنی مشہور لغت میں گجراتی کے bagi کو buggy کی اصل قرار دیا ہے۔[۲۹] لیکن ہابسن جابسن (جو اس ضمن میں زیادہ معتبر اور مبنی بر تحقیق سمجھی جاتی ہے اور جس میں الفاظ کے استعمال کی قدیم اسناد بھی دی گئی ہیں) کے مولفین کے مطابق یہ لفظ انگریزی میں خاصے عرصے سے مستعمل رہا ہے لیکن اس کی اصل کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ ان کے مطابق یہ انگلستان میں مستعمل ضرور رہا ہے لیکن یہ وہاں عام نہیں تھا البتہ امریکا اور آئرلینڈ میں زیادہ معروف رہا۔[۳۰] کوئی لفظ انیسویں صدی عیسوی میں انگلستان میں کم اور امریکا میں زیادہ رائج ہو تو اس کا مقامی یعنی پراکرت ہونا ہماری رائے میں قرین قیاس نہیں۔ ''اینگلو انڈین'' الفاظ کی جو لغات ہمارے دور میں مرتب کی گئی ہیں ان میں آئیو رلیوس کی لغت زیادہ معروف ہے اور مقامی یا دیسی الفاظ کے انگریزی میں استعمال کے ضمن میں تحقیق کا شاہکار ہے۔ اس کے مطابق گو buggy کا تعلق bogie اور bug سے غیر یقینی ہے لیکن پھر بھی ایسی کوئی وجہ نہیں جس کی بنیاد پر اس کی اصل کو ''اینگلو انڈین'' قرار دیا جائے۔ تاہم یہ لفظ ہندوستان میں رائج تھا اور اس کے معنی تھے: ایک ہلکی اور ایک گھوڑے یا دو گھوڑوں کی گاڑی جس میں ایک یا دو مسافر بیٹھ سکتے تھے اور ہندوستان میں اس گاڑی کے اوپر ایک چھتری یا چھجا بھی ہوتا تھا۔[۳۱] مغربی زبانوں میں لفظ بگھی کی اصل معلوم نہ ہونے کے باوجود چونکہ یہ طے ہے کہ یہ بہر حال اردو پر اکرت رسنسکرت کا

لفظ نہیں ہے لہٰذا اسے کسی مغربی زبان کا حصہ سمجھنا غلط نہ ہوگا۔چنانچہ اس کے اردو میں استعمال کی سند حاضر ہے۔

بہر حال بورڈ نے اپنی لغت میں لفظ ''بگھی'' کی سند انشا کی کلیات سے ضرور دی ہے۔یہ کلامِ انشا میں بھی موجود ہے۔البتہ بورڈ نے بگھی کی سند کو ''بگی'' کے تحت درج کیا ہے حالانکہ کلیاتِ انشا مرتبہ مرزا محمد عسکری و محمد رفیع میں اس کا املا ''بگھی'' ہی درج ہے۔ملاحظہ ہو:

بگھیاں نور کی تیار کر اے بوے سمن
کہ ہوا کھانے کو نکلیں گے جوانانِ چمن

(انشا، کلیات، ص۲۶۳)

بوتل (bottle)

اوکسفرڈ کی مختصر لغت کے مطابق یہ اصلاً لاطینی لفظ ہے۔لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔اردو کو انگریزی کا عطیہ ہے۔

اپنا دماغ عرشِ معلیٰ پہ آج ہے
دارو کی بوتلاں ہیں جو آگو دھری ہوئی

(رام نرائن موزوں، بحوالہ ناظم سیوہاروی، ص۳۱)

اپنے گیلاس شگوفے بھی کریں گے حاضر
غنچہ و گل سبھی وھاں کھولیں گے بوتل کے دہن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۳)

مصرعِ ثانی میں ''وہاں'' کو ''واں'' یا ''وھاں'' پڑھنا ہوگا ورنہ ساقط الوزن ہو جائے گا۔

وقت آیا ہے کہ فیروزہ بنے بادۂ لعل
وقت آیا ہے کہ ہو سبز زمیں پہ بوتل

(مصحفی، کلیات، جلد۹، ص۲۵۸)

کیا کہیے تیغ ابروے قاتل کی آب کی
عکسِ مژہ سے کٹتی ہے بوتل شراب کی
وہ رند بادہ کش ہوں کہ تو کیا ہے زاہدا!
قاضی نے نذر دی مجھے بوتل شراب کی

(ناسخ، کلیات، جلد۲، حصہ۲، ص۱۵۶)

اللہ رے نغمہ دیکھ کے طوطی کو بام پہ
بولا وہ بادہ نوش یہ بوحل ہے سرخ و سبز

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۲،ص ۸۲)

پرتگیز / پرتگیزن / پرتگیزی (Portuguese)

پرتگال (Portugal) کو اردو میں پرتگیز بھی کہا گیا ۔یہ لاطینی سے انگریزی میں اور انگریزی سے اردو میں آیا ۔اسی سے صفت پرتگیزی بنائی گئی یعنی پرتگال سے متعلق یا پرتگال کا، نیز پرتگال کا باشندہ یا وہاں کی زبان ۔اس کی مونث پرتگیزن ٹھہری، یعنی پرتگیزی خاتون ۔

دلا اس پرتگیزن کی صفِ مژگاں سے بچتا رہ
کہ یہ پلٹن بہت سنگیں ہے شدت کی کٹیلی ہے

(افسوس، کلیات، ص ۲۰۹ بحوالہ قاضی عبدالودود، ص ۹۳)

پرمٹ (permit)

اردو میں اس کا تلفظ بالعموم پرمِٹ (میم مکسور) ہی کیا جاتا ہے ۔البتہ اس کا تلفظ مصحفی نے ''پَرمَٹ'' (یعنی میم مفتوح) کیا ہے ۔ممکن ہے اس وقت رائج تلفظ آج کے تلفظ سے مختلف ہو ۔لیکن قافیے کی مجبوری بھی ہوسکتی ہے کیونکہ یہ شعر جس قصیدے کا حصہ ہے اس میں قافیے الٹ، گھونگھٹ، کڑواہٹ وغیرہ ہیں ۔بعد کے دور میں یہ لفظ امیر مینائی کے ہاں ہے اور انھوں نے بھی ''م'' کو مفتوح ہی لکھا ہے ۔اجازت یا اجازت نامے کے مفہوم میں آتا ہے ۔صاحبِ نور اللغات کے مطابق یہ معنی بھی ہیں: محصول یا مقام جہاں سرکاری محصول لیا جائے ۔اردو میں انگریزی سے آیا لیکن اس کی اصل لاطینی ہے ۔

خالی از فیض نہ دیکھی تری خدمت بخشی
ہو وہ سلطانِ جہاں جس کو تو دیوے پرمٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹،ص ۲۳۳)

یہ دل ہدف ہے طفلِ فرنگی لگا تفنگ
چپکاتا کیوں یہ کاغذِ پرمٹ ہے بانس پہ

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۲،ص ۲۵)

پستول (pistol)

''پسٹل'' کا یہ تلفظ بھی اردو میں خاصا پرانا ہے۔ اردو میں انگریزی سے آیا۔ انگریزی میں سولھویں صدی عیسوی سے رائج ہے لیکن یہ آیا فرانسیسی سے تھا۔ فرانسیسی میں بھی جرمن سے آیا۔ جرمنوں نے چیک زبان سے لیا تھا۔ ان زبانوں میں ظاہر ہے اس کا املا اور تلفظ تھوڑا سا مختلف تھا۔[۳۲] لیکن چیک زبان میں اس کا مطلب تھا ''سیٹی'' (whistle)، غالباً اس کی ظاہری ساخت اور ہیئت میں مماثلت کی وجہ سے یہ نام پڑ گیا۔[۳۳] بہرحال اردو میں پستول بن کر آیا۔

اور اس پہ یہ کہ وہ شب ٹھہرے روز موجودات
جو پانچوں باندھیے ہتھیار اور چھٹی پستول

(سودا، کلیات، جلد۲،ص ۸۷)

اور جو ہیں صاحب عزت ہے انھوں کی یہ معاش
تھے سلح خانہ جہاں واں نہیں اب اک پستول

(مصحفی، کلیات، جلد۹،ص ۱۰۵)

پلٹن (platoon)

''پلٹون'' کا تلفظ ''پلٹن'' (پ اور ٹ مفتوح) اردو میں خاصا عام ہے۔ اسے اردو میں پلاٹون بھی لکھا گیا ہے۔ اب اپنے اصطلاحی معنوں کے علاوہ ہجوم یا بھیڑ وغیرہ کے معنی میں بھی آتا ہے۔ لیکن اس دور میں اس کا کئی شعرا کے ہاں استعمال نہ صرف انگریزوں کے تہذیبی اثرات بلکہ سیاسی اور عسکری اثرات کا بھی پتا دیتا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا لیکن اس کی اصل فرانسیسی ہے۔[۳۴]

پلٹنیں اور توپیں جب سنمکھ ہوئیں
مرہٹے ہیبت کے مارے نُو گئے

(میرامن، گنج خوبی،ص ۳)

بجتے ہل ہل کے بجاویں گے فرنگی طنبور
لالہ لاوے گا سلامی کو بنا کر پلٹن

(انشا، کلام انشا،ص ۳۲۳)

دلا اس پرتگیزن کی صفِ مژگاں سے بچتا رہ
کہ یہ پلٹن بہت تنگیں ہے شدت کی کٹیلی ہے

(افسوس، کلیات، ص ۲۰۹، بحوالہ قاضی عبدالودود، ص ۱۹۳)

نظر آتا ہے خلش گر وہیں اک پل میں نصیر
چڑھ کے شب خوں صفِ مژگاں پہ وہ پلٹن مارے

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۳، ص ۸)

تیار رہتی ہیں صفِ مژگاں کی پلٹنیں
رخسارِ یار ہے کہ جزیرہ فرنگ کا

(آتش، کلیات، جلد ۱، ص ۲۲۰)

پنسل (pencil)

اس کی اصل بڑی دلچسپ ہے۔ قدیم انگریزی میں اس کا مطلب تھا رنگنے کا باریک ''برش'' (brush) کیونکہ انگریزی میں یہ قدیم فرانسیسی سے آیا تھا جس میں اصل لفظ تھا pincel ۔ فرانسیسی میں یہ دراصل لاطینی کے ایک لفظ کی شکل تھی جس کے معنی تھے ''دُم'' ۔ سولھویں صدی میں انگریزی میں pencil کا مفہوم ''باریک برش سے رنگ کرنا'' بھی تھا ۔ لیکن پھر اس کا استعمال موجودہ رائج معنوں میں ہونے لگا۔[۳۵]

مصحفی نے اس کے تلفظ میں ''س'' کو مکسور کی بجائے مفتوح باندھا ہے۔ یہ قافیے کی مجبوری بھی ہوسکتی ہے اور اس وقت کا رائج تلفظ بھی۔ صاحبِ نور اللغات کے مطابق بھی اردو میں فتحۂ ''س'' رائج ہے۔

رعب سایہ سے ترے اس کا عجب بھی تو نہ جان
دستِ نقاش میں گر بید سی کانپے پنسل[۳۶]

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۵۹)

پوڈر (powder)

پاؤڈر کا ایک تلفظ پوڈر بھی ہے اور اردو میں اب بھی مستعمل ہے۔ اردو میں سب سے پہلے انشا نے استعمال کیا۔ اردو میں انگریزی سے، انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے اور فرانسیسی میں لاطینی سے آیا۔[۳۷]

کوئی شبنم سے چھڑک بالوں پہ اپنے پوڈر
بیٹھ کر جلوے کی کرسی پہ دکھاوے گا پھبن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۳)

توس (toast)

انگریزی کو فرانسیسی کا تحفہ ہے اور اسے لاطینی نے عطا کیا تھا۔ مفہوم تھا (سورج کی طرح گرمی سے) جلانا یا جھلسانا یا گرمی سے خشک کرنا۔[۳۸] انگریزی نے اردو کی جھولی میں ڈالا تو اسے ''ٹوسٹ'' سے توس بنالیا گیا۔ فسانۂ عجائب (۱۸۲۴ء) میں ایک شعر میں یہ لفظ آیا ہے۔ غالباً رجب علی بیگ سرور (م:۱۸۶۹ء) ہی کی تخلیق ہے:

اس لعبتِ فرنگ کو دکھلا کے قاشِ دل
کہتا ہوں چکھو یہ دلِ بریاں کا توس ہے

(سرور، فسانۂ عجائب، مرتب رشید حسن خاں، ص ۱۵۷)

جرنل (general)

لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔ لاطینی میں معنی تھے: نوع یا قسم۔ لیکن یورپ کی کئی زبانوں میں ''عام'' (یعنی ''خاص'' کی ضد) کے طور پر رائج ہوگیا۔ رفتہ رفتہ اس شخص کو بھی کہنے لگے جس کے پاس عام یا تمام اختیارات ہوتے۔ پھر فوج میں کمانڈر کے معنی میں استعمال ہونے لگا۔[۳۹] اسی ''جنرل'' کا بگاڑ اردو میں جرنیل اور جرنل ہوا۔

جب تلک چرخِ کہن شکلِ گورنر میں رہے
صاحبِ شرق میں جب تک کہ ہوں جرنل کے چلن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۳۱)

ڈاکٹر (doctor)

انگریزی میں ڈاکٹر ابتداً عالم فاضل شخص کے معنی میں مروج تھا۔ قدیم گرجا کے اکابر میں سے کوئی شخص بھی ڈاکٹر کہلاتا تھا۔ انگریزی میں فرانسیسی سے آیا اور اصلاً لاطینی ہے۔ لاطینی میں استاد یا معلم کے معنی میں رائج تھا کیونکہ اس کے لاطینی مادے سے جو مصدر بنتا تھا اس کے معنی تھے پڑھانا، تعلیم دینا۔ یونی ورسٹی جسے اعلیٰ ترین سند دیتی تھی اسے بھی ڈاکٹر کہتے تھے۔ یہ سند طب کی بھی ہوسکتی تھی۔[۴۰] چنانچہ طبیب کے معنی میں بھی آگیا۔ بالکل اسی طرح جس طرح اردو میں حکیم کے معنی علم و حکمت جاننے والا بھی ہے اور طبیب بھی۔ ڈاکٹر صاحب بھی اردو میں انگریزی کے راستے سے آئے اور اس وقت کی یادگار ہیں جب ہمارے ہاں حکیم یا طبیب ہوتے تھے

لیکن ڈاکٹر تو صرف انگریز یا فرنگی ہی ہوتا تھا۔ملاحظہ ہو:

زخم شمشیر نگہ حیف کہ اچھا نہ ہوا
کرنے کو اس کی دوا ڈاکٹر انگریز آیا

(مصحفی، کلیات، جلد ۷، ص ۷۵)

قسم ہے حضرت عیسیٰ کی آنکھیں اس کی آفت ہیں
سلف میں بھی فرنگی ڈاکٹر ایسے نہ ہوتے تھے

(شاہ نصیر، کلیات، جلد ۳، ص ۱۰۶)

رپٹ (report)

اردو میں اب عام طور پر ''رپورٹ'' بولا اور لکھا جاتا ہے۔رَپَٹ (''ر'' اور ''پ'' مفتوح) انگریزی تلفظ کا بگاڑ ہے۔مصحفی سے لے کر اکبر الہ آبادی تک اس کا استعمال ملتا ہے۔لیکن مصحفی نے (اور بعد کے دور میں امیر مینائی نے بھی) ''رپٹ بولنا'' استعمال کیا ہے جو اب رائج نہیں۔اکبر نے ''رپٹ لکھوانا'' استعمال کیا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا۔انگریزی میں قدیم فرانسیسی سے اور وہاں لاطینی سے۔[41]

صاحب حکم و جلادت ہے تو ہر شام و سحر
آ کے مریخ ترے سامنے بولے ہے رپٹ

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۳۳)

رجمن (regiment)

یہ انگریزی کے رجمنٹ کا بگاڑ ہے۔لاطینی سے فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا۔[42] اردو میں اب رجمنٹ ہی مستعمل ہے، گو انشا کے اس شعر میں، جو ایک قصیدے بعنوان ''بادشاہِ انگلستان جارج سوم کی تعریف میں'' کا حصہ ہے، ٹیپو سلطان جیسے بطلِ قوم کے مقابلے میں انگریز رجمنٹ کی تعریف کچھ بھلی نہیں لگتی۔ انشا نے مذکر باندھا ہے مگر اب رجمنٹ اردو میں بالعموم تانیث کے ساتھ مستعمل ہے۔

ٹیپو سلطان کا قصہ وہ سنا ہووے گا
کر کے کیا کام پھرا وھاں جو گیا تھا رجمن

(انشا، کلامِ انشا، ص ۳۲۹)

متن میں ''وہاں'' کا املا ہائے مخلوط سے (یعنی ''وھاں'') کیا گیا ہے۔''وہاں'' کا تلفظ ''وھاں''

(یا ''واں'') ہی کرنا پڑے گا تا کہ خارج از بحر نہ ہو جائے۔

رَفل (rifle)

رائفل کا یہ تلفظ ۱۸۵۷ء کے فوراً بعد کے بعض اردو شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے جو شاید جنگِ آزادی کا تحفہ ہے۔ شعرل کے مطابق rifle کی اصل ''جرمینک'' ہے اور فرانسیسی سے انگریزی میں پہنچا۔[۴۳] ویبسٹر کے مطابق قدیم فرانسیسی کا ایک لفظ اس کی اصل ہے۔[۴۴]

نیرِ طائر کو تمنا ہے کہ تیرا ہوں شکار
تا کے گر سوے فلک ہاتھ میں لے کر تو رَفل

(مصحفی، کلیات، جلد ۹، ص ۲۵۹)

اتنی شکار گاہِ جہاں میں ہے آرزو
ہم سامنے ہوں اور تمھاری رَفل چلے

(آتش، کلیات، جلد ۲، ص ۲۸۹)

ساٹن/ساٹھن (satin)

ساٹن ایک قسم کا چمک دار اور چکنا سا کپڑا ہوتا ہے جو بالعموم ریشم سے بُنا جاتا ہے۔ یہ لفظ، اوکسفرڈ انگریزی لغت کے مطابق، عربی کے ''زیتونی'' کا بگاڑ ہے اور انگریزی میں عربی سے قدیم فرانسیسی کے توسط آیا تھا (غالباً کپڑے کے رنگ کی مناسبت سے)۔ شعرل کی رائے یہ ہے کہ یہ ''سنکیانگ'' (Tsinkiang) (چین کا ایک شہر) کا بگاڑ ہے لیکن اس کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ عربی کے ''زیتونی'' سے بنا ہے جو ''سنکیانگ'' کا ''مترادف'' ہے۔ اس مترادف والی بات کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ انگریزی لغات اور ذخیرۂ الفاظ سے متعلق کتابوں میں عربی الفاظ کے بارے میں اسی طرح کی حیران کن لاعلمی ملتی ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں اس کے ایک ہجے sateen بھی تھے جو velveteen (ایک قسم کا مخملیں سوتی کپڑا) کے انداز پر بنائے گئے تھے۔[۴۵] بہر حال اردو میں انگریزی کے توسط ہی سے پہنچا ہے۔ اردو میں اب ساٹن (ٹ مفتوح نیز مکسور) کہلاتا ہے۔ انشا نے اس کا تلفظ ساٹھن (ٹھ مفتوح) کیا ہے اور کپڑے ہی کے معنی میں استعمال کیا ہے جیسا کہ ''آبِ رواں'' (ایک قسم کا کپڑا) کے لفظ اور فحوائے کلام سے بھی ظاہر ہے (سبزے اور سینے کی مناسبت بھی قابلِ غور ہے)۔ ایک قابلِ غور بات اس مثال سے یہ بھی سامنے آتی ہے کہ

اساتذہ عربی/فارسی الفاظ کے ساتھ دوسری زبانوں کے الفاظ جوڑ کر تراکیب سازی اور انگریزی الفاظ کے ساتھ کسرۂ اضافت لگانے کو معیوب نہ جانتے تھے، جیسا کہ اس شعر میں ''ازارِ ساٹھن'' سے ظاہر ہے۔ لیکن آج ہم عربی/فارسی کے ساتھ اردو/ہندی یا انگریزی کی ترکیب کو گوارہ نہیں کرتے۔

ٹانک لے بادلے کا آبِ رواں سے نیفہ
ڈال کر سبزے سے ٹانگوں میں ازارِ ساٹھن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۳)

فریم (frame)

یہ لفظ قدیم انگریزی میں تھا لیکن اس کی اصل جرمینک ہے۔ ابتدائی استعمال مختلف معنوں میں تھا اور تصویر یا دروازے کے چوکھٹے کے معنوں میں بعد میں مستعمل ہوا۔[۴۶] لیکن اردو میں بہرحال انھی معنوں میں ملتا ہے۔

ترے رخسارِ تاباں کا کبھی جو عکس پڑتا ہے
فریم آئینے کے بنتے ہیں، ہالہ ماہِ کامل کا

(ناسخ، کلیات، جلد۱، ص۸۱)

فیر (fire)

لفظ فائر کا یہ پرانا املا ہے لیکن کسی زمانے میں عام تھا اور بہت عرصے تک رائج رہا۔ بلکہ کم پڑھے لکھے لوگ اب بھی فیر ہی کہتے ہیں۔ قدیم انگریزی میں تھا مگر اس کی اصل مغربی جرمینک ہے۔[۴۷] قدیم انگریزی میں مختلف ہجوں کے ساتھ آگ کے لیے سامان مہیا کرنا کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔[۴۸] اسی آتش سے آتشیں اسلحے کے مفہوم میں بھی آ گیا۔ اردو میں ''بندوق چلنے کا عمل'' ہی کے مفہوم میں مستعمل ہے اور خاصے عرصے سے مستعمل ہے۔

فیر سنتے ہی فقرو ہو چلے
چھوٹی جب بندوق کوے اڑ گئے

(میر امن، گنجِ خوبی، ص۳)

پکارے سب کہ قواعد ہے فوج میں شاید
کہ فیر اڑ رہے ہر صف میں ہیں قطار قطار

(ذوق، کلیات، جلد۲، ص۱۹۶)

غضب ہے توپ پر عاشق کو رکھ کر
فرنگی زاد تیرا فیر کرنا

(ظفر، کلیاتِ ظفر، دیوانِ سوم، ص۱۴)

کاگ (cork)

پرانا اردو تلفظ انگریزی سے تھوڑا مختلف ہے۔ اب اردو میں اسے کارک بھی لکھتے ہیں۔ انگریزی میں ہسپانوی سے آیا، ہسپانوی میں عربی سے اور خیال ہے کہ عربی میں لاطینی سے آیا ہے۔[۴۹] جس درخت سے کورک یا کارک حاصل ہوتا ہے وہ ایک قسم کا شاہ بلوط ہے اور cork oak کہلاتا ہے۔ اس سے مختلف چیزیں بنتی ہیں جن میں بوتلوں کے کاگ بھی شامل ہیں۔

کاٹ ڈالوں گا گلا اپنا گلابی توڑ ڈال
بندھ گیا ہے دل ہمارا ساقیا اس کاگ میں[۵۰]

(اختر، واجد علی شاہ، کلیات، ص۵۱۴)

کپتان (captain)

کیپٹن یا کپتان کی اصل لاطینی ہے۔ وہاں سے کپتان صاحب قدیم فرانسیسی میں پہنچے اور پھر انگریزی کے راستے اردو میں وارد ہوئے۔[۵۱]

رواں ہیں آگے آگے لختِ دل کے یوں مرے آنسو
چلیں ہیں اردلی کے لوگ جوں کپتان کے آگے

(رنگین، دیوانِ ریختہ، ص۱۲۲)

کلکٹر (collector)

اس کی اصل لاطینی ہے۔ یہ فرانسیسی سے ہوتا ہوا انگریزی میں پہنچا۔[۵۲]

ملک گیری میں گورنر تجھے سمجھے جو فلک
ہوویں پھر کیوں نہ کلکٹر ترے لیٹ اور الیٹ

(مصحفی، کلیات، جلد۹، ص۲۳۳)

کمپنی (company)

اصلاً فرانسیسی ہے قدیم فرانسیسی سے انگریزی میں آیا۔ کئی معنی ہیں لیکن یہاں مراد ایسٹ انڈیا کمپنی ہے اور انشا کی یہ دعا آج ہمارے لیے تکلیف دہ ہے۔

کمپنی نور کی جب تک کہ رہے یہ قائم
بادشاہی رہے اس کی بھی بہ وجہ احسن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۱)

کورٹ (court)

یہ بھی قدیم فرانسیسی سے انگریزی میں آیا۔ دراصل جب گیارھویں صدی عیسوی میں فرانسیسیوں اور نارمنوں نے (جو نارمنڈی، فرانس سے تعلق رکھتے تھے) انگلستان پر قبضہ کرلیا تو فرانسیسی الفاظ اور اصطلاحات انگریزی میں بہت بڑی تعداد میں داخل ہوگئے۔[۵۳] آج بھی انگریزی کے ذخیرۂ الفاظ کا خاصا بڑا حصہ فرانسیسی الفاظ پر مشتمل ہے۔[۵۴] کورٹ انگریزی میں عدالت کے معنی میں استعمال ہوتا ہے اور دربار کے معنی میں بھی۔ صحیح تلفظ ''ر'' ساکن کے ساتھ ہے البتہ مصحفی اور امیر مینائی دونوں نے ''رے'' کو ساکن کی بجائے مفتوح باندھا ہے یعنی کورَٹ۔ اس وقت رائج تلفظ کیا تھا اس بحث سے قطعِ نظر، وزن اور قافیے کی مجبوری بھی نظر آتی ہے۔

سارے عالم میں ترا حکم ہے دائر سائر
کیوں نہ حاضر رہیں در پر ہی اپیل اور کورَٹ

(مصحفی، کلیات، جلد۹، ص۲۳۳)

کونسل (council)

لاطینی کے ایک لفظ کو بھی اس کی اصل بتایا جاتا ہے اور اینگلو من فرنچ سے بھی اس کا اشتقاق ظاہر کیا گیا ہے۔[۵۵] انگریزی میں مختلف معنوں میں آتا ہے۔ یہاں مشاورت یا مشاورتی اجلاس کے معنی میں ہے۔

ہاتھ سے گوروں کے جاں بر ہوویں کیونکر اہلِ ہند
کام کرتے ہی نہیں ہرگز یہ بن کونسل کیے

(مصحفی، کلیات، جلد۴، ص۴۱۶)

گلاس/گیلاس (glass)

گلاس کے انگریزی تلفظ میں ابتدا میں دو مصمتے (consonants) ایک ساتھ آتے ہیں جن کو ٹھیک سے ادا کرنا اردو والوں کے لیے آسان نہیں ہوتا ۔ اسی لسانی مجبوری کے تحت ہم آج بھی اردو میں گلاس (گاف ساکن) کو گِلاس (گاف مکسور) یا گَلاس (گاف مفتوح) بولتے ہیں۔ ممکن ہے انشا کے دور میں کسرے کی بجائے یائے معروف بولا جاتا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شعر کا وزن پورا کرنے کی غرض سے یہ تلفظ لکھا ہو کیونکہ انشا کے معاصر مصحفی کے ہاں اس کا املا ''گلاس'' ملتا ہے۔ انگریزی سے اردو میں آیا ۔ اس کی اصل جرمینک ہے اور مشابہ الفاظ جرمن اور ولندیزی زبانوں میں بھی موجود ہیں ۔[۵۶]

اپنے گیلاس شگوفے بھی کریں گے حاضر
غنچہ و گل سبھی وھاں کھولیں گے بوحل کے دہن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۳)

کہ کبھی لگ نہ سکے اس کو بلوریں گیلاس
ہووے بالفرض بہا اس کی اگر ملکِ ختن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۵)

آوے گلاس مے کا تو یاں پشتِ دست کھائے
چینِ جبیں سے کاسۂ چینی شکست کھائے

(مصحفی، کلیات، جلد۸، ص۱۰۰)

تا نہ باقی رہے مے اور نہ مے میں مستی
توڑتا سنگِ نمک سے ہے وہ شیشے کا گلاس

(ذوق، کلیات، جلد۲، ص۵۵)

گورنر (governor)

اس کی اصل تو یونانی ہے مگر یونانی سے قدیم فرانسیسی اور وہاں سے انگریزی میں پہنچا ۔[۵۷] اردو کو انگریزی کی عطا ہے لفظ بھی اور عہدہ بھی ۔

جب تلک چرخِ کہن شکلِ گورنر میں رہے
صاحبِ شرق میں جب تک کہ ہوں جرنل کے چلن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۳۱)

ملک گیری میں گورنر تجھے سمجھے جو فلک
ہوویں پھر کیوں نہ کلکٹر ترے لیٹ اور البٹ

(مصحفی، کلیات، جلد۹، ص۲۳۳)

لاٹ/لارڈ (lord)

اصل جرمینک ہے، قدیم انگریزی میں وہیں سے آیا۔[۵۸] انگریزی سے اردو میں آیا اور اس کا املا اردو میں ''لاٹ'' بھی کیا جاتا ہے۔ بلکہ کچھ لوگ اب تک اس طرح بولتے ہیں ''لاٹ صاحب'' طنزاً بھی استعمال ہوتا ہے۔

لارڈ حکام نے ایسے ہی کیے اک دو وار
دفعۃً کانپ گیا جس کے سبب سب دکھن

(انشا، کلامِ انشا، ص۳۲۹)

سلامت رہیں ولزلی لاڈ صاحب
رہے قائم ان کی یہ فرماں روائی

(میرامن، گنجِ خوبی، ص۲)

لمبر (number)

ہم اپنے بچپن میں اسکول میں بعض لڑکوں کے منہ سے ''نمبر'' کا تلفظ ''لمبر'' سنتے تھے (مثلاً ''تمھارے کتنے لمبر آئے؟'') اور حیران ہوتے تھے (انھوں نے غالباً اپنے بڑوں سے سنا ہوگا)۔ لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ اس تلفظ کے لیے غالب کی سند موجود ہے۔ غالب نے اپنے ایک سہرے میں ''لمبر'' استعمال کیا ہے اور کالی داس گپتا رضا کی تحقیق کے مطابق یہ شعر ۱۸۵۲ء میں کہا گیا تھا۔[۵۹] نسخۂ عرشی میں بھی موجود ہے۔

سر پہ چڑھنا تجھے پھبتا ہے پر اے طرفِ کلاہ
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ چھینے ترا لمبر سہرا

(غالب، دیوان نسخۂ عرشی، ص۳۹۲)

نیلام

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بقول اس کی اصل پرتگالی کا لیلاؤں (leilao) ہے۔[۶۰]

دل کا زلفوں میں مرے سہل ہوا یوں سودا
جیسے سستی کوئی بک جائے ہے نیلام کی چیز

(ظفر، کلیاتِ ظفر، جلد۱، بر حاشیہ، ص۴۲)

وائل (voile)

یہ ایک قسم کا باریک اور نیم شفاف کپڑا ہوتا ہے۔ یہ سوتی، اونی یا ریشمی بھی ہوسکتا ہے۔ فرانسیسی لفظ ہے[۶۱] اور اردو کو انگریزی کی دین ہے۔

میں نے جو ایک طفلِ فرنگی سے کل کہا
کرتی تری نجات کی کیا ول ہے سرخ و سبز

(شاہ نصیر، کلیات، جلد۲، ص۸۷)

ان امثال کی کیفیت مشتے نمونہ از خروارے کی سی ہے۔ اس موضوع پر تفصیلی کام کرنے کی ضرورت ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، جامعہ کراچی۔

۱۔ قاضی ظہور الحسن ناظم سیوہاروی، اردو ادب کی انسائیکلوپیڈیا مرتبہ عاصمہ فرحت (لاہور، ۲۰۰۳)، ص۳۱۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ میر حسن، تذکرۂ شعرائے اردو مرتب حبیب الرحمٰن خاں شیروانی (دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۴۰ء)، ص۱۵۰۔

۴۔ ایضاً۔

اصل فارسی عبارت یہ ہے: "مگر وقتے کہ مجر شہید شدن سراج الدولہ در شہر افتادہماں وقت فی البدیہہ ایں شعر گفتہ و از خبر دار اں خبر می رسید، وی گریست۔ ہمیں شعر از و بہ یادگار ماند" (ص۱۵۰)۔ اس کے بعد اردو کا شعر درج ہے جو اوپر اس مقالے کے متن میں نقل ہوا ہے۔

۵۔ ایضاً۔

نیز مختلف تذکروں سے موزوںؔ سے متعلق حاصل کردہ معلومات کا تجزیہ پروفیسر محمد انصار اللہ نے جـــامع التـذکـرہ میں دیا ہے (جلد ۱، ص ۲۵۳)۔ اس سے بھی موزوںؔ کے سالِ پیدائش اور وفات کا علم نہیں ہوتا۔

۶۔ الوئس اسپرنگر (Aloys Sprenger)، یادگارِ شعرا، مترجم طفیل احمد (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۷۰۔ علی ابراہیم خاں خلیل کے جس تذکرے کا حوالہ اسپرنگر نے دیا ہے وہ گـلـزارِ ابراہیم کے نام سے ہے۔ اس کا سالِ تکمیل ۱۷۸۴ء بتایا جاتا ہے لیکن اس کے بعد بھی مؤلف اس میں اضافے کرتے رہے (امتیاز علی خاں عرشی، دستور الـفـصاحت، دیباچہ مصحح، ص ۱۲۷)۔ اس تذکرے میں قدیم تذکروں کے بیانات کو چھان پھٹک کر قبول کیا گیا ہے چنانچہ یہ اس زمانے کے اہم تذکروں میں شمار ہوتا ہے (تفصیلات کے لیے: انصار اللہ، جـامع التذکرہ، جلد ۱، ص ۱۷)۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اس تذکرے میں موزوںؔ کے بارے میں دی گئی معلومات بڑی حد تک معتبر ہیں۔

۷۔ مالک رام، تذکرۂ ماہ و سال (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۹۱ء)، ص ۳۶۸۔

۸۔ جمیل جالبی، تاریخِ ادبِ اردو، جلد ۳ (لاہور: مجلسِ ترقیِ ادب، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۰۷۔

۹۔ بحر کے دیوان ریـاض البحر میں مثلاً یہ اشعار شامل ہیں جن میں "کاگ" (cork) اور "لیلام" (نیلام) (پرتگالی: leilao) جیسے الفاظ موجود ہیں:

گلابیوں میں رہے کاگ کے عوض غنچے
کٹورے کے منھ پہ کٹورے کی جا گلاب رہا

(ص ۴۸، برحاشیہ)

قدر میرے گوہرِ دل کی کچھ اوس بت نے نہ کی
بت کدہ لیلام ہوتا میں جو قیمت مانگتا

(ص ۴۳، برحاشیہ)

۱۰۔ مثلاً کلیات منیر میں شامل اس شعر میں لفظ "لالٹین" جو انگریزی کے لینٹرن (lantern) کا بگاڑ ہے کا استعمال ملتا ہے:

لالٹینیں جنگلے پہ کرتی ہیں نور افشانیاں
رات کو چھپتا نہیں ہے نقشِ پائے مور کا

(جلد ۲، ص ۳۱۷، برحاشیہ)

۱۱۔ اردو ادب کی انسائیکلوپیڈیا، ص ۳۲-۳۰۔

۱۲۔ ملاحظہ ہو گیان چند جین، "کلامِ اکبر میں انگریزی الفاظ" مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی، جلد ۷۱، شمارہ ۲-۱ (۱۹۹۵ء): ص ۸۰-۵۱۔

۱۳۔ ابواللیث صدیقی، ادب اور لسانیات (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء)، ص ۷۳-۸۲۔

۱۴۔ ملاحظہ کیجیے: جریدہ کراچی شمارہ ۳۶: ص ۵۹۹ وبعدہٗ۔

۱۵۔ مولوی عبدالحق، "اردو میں دخیل الفاظ" مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی (جولائی ۱۹۳۹ء): ص ۵ وبعدہٗ۔ نیز "اہلِ یورپ نے اردو کی کیا خدمت کی؟" مشمولہ سہ ماہی اردو اورنگ آباد (جنوری ۱۹۲۳ء)۔

۱۶۔ محمد بن عمر کی ان کتابوں میں پرتگالی زبان کا اثر اردو زبان پر، اردو زبان پر انگریزی زبان کے اثرات، اردو

میں دخیل یورپی الفاظ اور اردو میں فرانسیسی الفاظ شامل ہیں۔

۱۷۔ ملاحظہ ہو: فتح محمد ملک اور عبدالرحمٰن طارق، اردو انگریزی مشترک ذخیرۂ الفاظ (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۴ء)۔

۱۸۔ اس کی تفصیل کئی کتابوں میں ملتی ہے مثلاً *A Short History of Pakistan* (مدیر عمومی، اشتیاق حسین قریشی) کی تیسری اور چوتھی جلد میں معین الدین عقیل نے آزادی کی قومی تحریک کے پہلے باب میں اس کا مختصر لیکن اچھا جائزہ لیا ہے اور اس کے مزید ماخذ بھی بتائے ہیں۔ نیز محمد بن عمر نے اپنی کتابوں (ملاحظہ ہو حاشیہ ۱۲) میں اس کا تاریخی اور سیاسی پس منظر بتایا ہے۔

۱۹۔ تفصیلات کے لیے: محمد بن عمر، پرتگالی زبان کا اثر اردو زبان پر، ص ۴۰۔۵۰۔

۲۰۔ مولوی عبدالحق، دیباچہ لغت کبیر، ص ۱۹۔۱۸۔

۲۱۔ گلینس چنٹرل (Glynis Chantrell)، *The Oxford Dictionary of Word Histories* (نیویارک: برکلے بکس، ۲۰۰۳ء)، ص ۲۶۔۲۷۔

Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.

۲۳۔ محمد بن عمر، اردو میں فرنسیسی الفاظ (حیدرآباد دکن: کتاب خانہ، ۱۹۵۴ء)، ص ۱۴۔

۲۴۔ گلینس چنٹرل، محولہ بالا، ص ۳۵۵۔

۲۵۔ ایضاً۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۶۸۔

۲۸۔ لنڈا فلیول (Linda Flavell) اور راجر فلیول (Roger Flavell)، *Dictionary of Word Origins* (لندن: کائل کیتھی، ۱۹۹۵ء)، ص ۳۲۔۳۳۔

۲۹۔ جارج کلفرڈ وائٹ ورتھ (George Clifford Whitworth)، *An Anglo-Indian Dictionary* (لاہور: سنگ میل، ۱۹۸۱ء)، ص ۵۳۔

۳۰۔ ہنری یول (Henry Yule) اور اے سی برنل (A. C. Burnell)، *Hobson-Jobson* (دہلی: منشی رام منوہر لال، ۱۹۸۴ء)، ص ۱۴۲۔۱۴۳۔

۳۱۔ آئیوَر لیوس (Ivor Lewis)، *Sahibs, Nabobs and Boxwallas* (اوکسفرڈ، ۱۹۹۱ء)، ص ۴۷۔

۳۲۔ گلینس چنٹرل، محولہ بالا، ۳۷۹۔

۳۳۔ ایضاً۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۷۹۔

۳۶۔ کلیاتِ مصحفی مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور (جلد ۹، ص ۲۵۹) میں یہ لفظ پنسل کی بجائے فصل چھپا ہے جو کتابت کی غلطی ہے۔

۳۷۔ گلینس چنٹرل، ص ۳۹۰۔

۳۸۔ لنڈا فلیول اور راجر فلیول، محولہ بالا، ص ۲۴۷؛ نیز گلینیس عبقر ل، ص ۵۱۲۔

۳۹۔ گلینیس عبقر ل، ص ۲۲۹۔

۴۰۔ *Webster's Unabridged Dictionary*، جلد ۱، ص ۵۲۰؛ نیز گلینیس عبقر ل، ص ۱۵۸۔

۴۱۔ گلینیس عبقر ل، ص ۴۲۹۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۴۲۵۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۴۳۶۔

۴۴۔ جلد ۲، ص ۱۵۶۰۔

۴۵۔ گلینیس عبقر ل، ص ۴۴۷۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۴۱۸۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۴۰۶۔

۴۸۔ *Concise Oxford English Dictionary*. 11th edition, 2006.

۴۹۔ *Webster's Unabridged Dictionary*. vol I, II, 2nd edition, 1975.

۵۰۔ کاتب نے ''کاگ'' کو ''کاک'' لکھا ہے لیکن یہ کاگ ہی ہونا چاہیے کیونکہ اس غزل میں قوافی آگ، بھاگ، ناگ، راگ، لاگ، بجاگ وغیرہ ہیں۔

۵۱۔ *Concise Oxford English Dictionary*. 11th edition, 2006.

۵۲۔ گلینیس عبقر ل، ص ۱۰۵۔۱۰۴

۵۳۔ تفصیلات کے لیے: البرٹ سی بو (Albert C. Baugh) اور طامس کیبل (Thomas Cable)، *A History of the English Language*، باب پنجم (لندن: روٹلج اینڈ کیگن پال، ۱۹۸۶ء)۔

۵۴۔ انگریزی میں دخیل فرانسیسی الفاظ کی تفصیلات کے لیے: رابرٹ کلبرن (Robert Claiborne)، *The Life and Times of the English Language*، باب پنجم؛ نیز ڈیوڈ کرسٹل (David Crystal)، *The Cambridge Encyclopedia of Language*، ص ۴۷۔۴۶، ۳۴۳۔۳۴۲۔

۵۵۔ گلینیس عبقر ل، ص ۱۳۳۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۲۳۳۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۲۳۶۔

۵۸۔ ایضاً، ص ۳۰۷۔

۵۹۔ کالی داس گپتا رضا، دیوانِ غالب، ص ۳۴۶۔

۶۰۔ مولوی عبدالحق، ''اردو میں دخیل الفاظ'' مشمولہ سہ ماہی اردو کراچی (جولائی ۱۹۳۹ء)، ص ۳۵۸۔

۶۱۔ *Concise Oxford English Dictionary*. 11th edition, 2006.

مآخذ

اختر، واجد علی شاہ۔ کلیات۔ ۱۲۷۸ھ۔ (محولہ مطبوعہ نسخے کے ابتدائی صفحات غائب تھے، لہٰذا دیگر طباعتی تفصیلات کا علم نہ ہو سکا۔ یہ نسخہ اردو لغت بورڈ کے کتب خانے میں دیکھنے کا موقع ملا جس کے لیے راقم، بورڈ کے سربراہ اور عملے کا شکر گزار ہے)۔

اسپرنگر، الوئس (Sprenger, Aloys)۔ یادگارِ شعرا۔ مترجم طفیل احمد۔ لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء۔

امن، میر۔ گنج خوبی۔ بمبئی: مطبع محبوب، طبع دوم ۱۲۹۲ھ۔

انشا، انشا اللہ خاں۔ کلامِ انشا۔ مرتبین مرزا محمد عسکری و محمد رفیع۔ الٰہ آباد: ہندوستانی اکیڈمی، ۱۹۵۲ء۔

انصار اللہ، محمد۔ جامع التذکرہ۔ جلد اول۔ دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۶ء۔

آتش، خواجہ حیدر علی۔ کلیاتِ آتش۔ جلد اول۔ مرتب سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء۔

________۔ کلیاتِ آتش۔ جلد دوم۔ مرتب سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۵ء۔

بحر، امداد علی۔ ریاض البحر۔ لکھنؤ: مطبع مصطفائی، ۱۲۹۵ھ۔

بخاری، سہیل۔ "اردو میں دخیل اور دخیل نما الفاظ"۔ مشمولہ جریدہ، شمارہ ۳۶، کراچی یونیورسٹی (۲۰۰۶ء)۔

بو، البرٹ سی (Baugh, Albert C.) اور کیبل، طامس (Cable, Thomas)۔ *A History of the English Language*۔ لندن: روٹلیج اینڈ کیگن پال، ۱۹۸۶ء۔

جالبی، جمیل۔ تاریخ ادب اردو۔ جلد ۳۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۶ء۔

جین، گیان چند۔ "کلامِ اکبر میں انگریزی الفاظ"۔ مشمولہ سہ ماہی اردو، کراچی، جلد ۷۱، شمارہ ۲-۱ (۱۹۹۵ء)، ۸۰ تا ۵۱۔

حسن، میر۔ تذکرۂ شعرائے اردو۔ مرتب محمد حبیب الرحمٰن خاں شیروانی۔ دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، طبع جدید، ۱۹۴۰ء۔

ذوق دہلوی، محمد ابراہیم۔ کلیاتِ ذوق۔ جلد دوم۔ مرتب تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء۔

رضا، کالی داس گپتا۔ مرتب دیوانِ غالب۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۲ء۔

رنگین، سعادت یار خان۔ دیوانِ ریختہ (قلمی نسخے کا عکس)، سالِ کتابت ۱۲۳۹ ہجری (اس قلمی نسخے کی عکسی نقل اردو لغت بورڈ میں موجود ہے اور اسے دیکھنے کا راقم کو موقع ملا۔ اس پر The Govt. of India, Delhi, MSS کی مہر ثبت ہے۔ عکسی نقل کے ایک صفحے پر کسی عبداللطیف کشتہ نامی صاحب نے نسخے کے بارے میں معلومات لکھ رکھی ہیں جن کے مطابق یہ رنگین کے اپنے ہاتھ سے لکھا ہوا نسخہ ہے اور سالِ کتابت ۱۲۳۹ھ ہے۔ دیوان کا سالِ آغاز ۱۲۱۵ھ اور سالِ تکمیل ۱۲۳۰ھ ہے)۔

سرور، رجب علی بیگ۔ فسانۂ عجائب۔ مرتب رشید حسن خاں۔ دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۰ء۔

سودا، مرزا رفیع۔ کلیات۔ مرتب شمس الدین صدیقی۔ جلد ۲۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۷ء۔

شنٹرل، گلینس (Chantrell, Glynis)۔ *The Oxford Dictionary of Word Histories*۔ نیویارک: برکلے بکس، ۲۰۰۳ء۔

صدیقی، ابواللیث۔ ادب اور لسانیات۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۷۰ء۔

ظفر، بہادر شاہ۔ کلیاتِ ظفر۔ مکمل چار جلد۔ لکھنؤ: نول کشور، ۱۹۱۸ء۔

عبدالحق، مولوی۔ "اہل یورپ نے اردو کی کیا خدمت کی؟"۔ مشمولہ سہ ماہی اردو، اورنگ آباد (جنوری ۱۹۴۳ء)۔

________۔ "اردو میں دخیل الفاظ"۔ مشمولہ سہ ماہی اردو، کراچی (جولائی ۱۹۴۹ء)۔

______۔ "دیباچہ لغتِ کبیر"۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۳ء۔

عبدالودود، قاضی۔ تحقیقاتِ ودود۔ پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۱۹۹۵ء۔

عرشی، امتیاز علی خاں (مرتب)۔ دستور الفصاحت۔ مؤلف سید احمد علی خاں یکتا۔ رام پور: ہندوستان پریس، ۱۹۴۳ء۔

عقیل، معین الدین۔ آزادی کی قومی تحریک: تحقیق اور تجزیہ۔ لاہور: مکتبۂ تعمیرِ انسانیت، س ن۔

عمر، محمد بن۔ اردو زبان پر انگریزی زبان کے اثرات۔ حیدرآباد دکن: کتاب خانہ، ۱۹۵۵ء۔

____۔ اردو میں دخیل یورپی الفاظ۔ حیدرآباد دکن: کتاب خانہ، ۱۹۵۵ء۔

____۔ اردو میں فرانسیسی الفاظ۔ حیدرآباد دکن: کتاب خانہ، ۱۹۵۴ء۔

____۔ پرتگالی زبان کا اثر اردو زبان پر۔ حیدرآباد دکن: کتاب خانہ، ۱۹۵۴ء۔

غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان۔ مرتب امتیاز علی خاں عرشی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، طباعتِ دوم، ۲۰۱۱ء۔

____________۔ دیوانِ غالب کامل، تاریخی ترتیب کے ساتھ۔ مرتب کالی داس گپتا رضا۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۲ء۔

فلیول، راجر (Flavell, Roger) اور فلیول، لنڈا (Flavell, Linda)۔ *Dictionary of Word Origins*۔ لندن: کائل کیتھی، ۱۹۹۵ء۔

قریشی، اشتیاق حسین (مدیرِ عمومی)۔ *A Short History of Pakistan*۔ کراچی: کراچی یونی ورسٹی، ۲۰۰۶ء۔

کرسٹل، ڈیوڈ (Crystal, David)۔ *The Cambridge Encyclopedia of Language*۔ کیمبرج: کیمبرج یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۵ء۔

لیوس، آئیور (Lewis, Ivor)۔ *Sahibs, Nabobs and Boxwallas*۔ اوکسفرڈ، ۱۹۹۱ء۔

مالک رام۔ تذکرۂ ماہ و سال۔ دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۹۱ء۔

مصحفی، غلام ہمدانی۔ کلیات۔ جلد ۴۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۴ء۔

________۔ کلیات۔ جلد ۷۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۵ء۔

________۔ کلیات۔ جلد ۸۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء۔

________۔ کلیات۔ جلد ۹۔ مرتبہ نور الحسن نقوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۹ء۔

ملک، فتح محمد، طارق، عبدالرحمٰن۔ اردو انگریزی مشترک ذخیرۂ الفاظ۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۴ء۔

منیر شکوہ آبادی، اسمٰعیل۔ نظمِ منیر (مطبوعہ بر حاشیۂ کلیاتِ منیر)۔ لکھنؤ: مطبع ثمر ہند، ۱۲۹۶ھ۔

ناسخ، شیخ امام بخش۔ کلیات۔ جلد ۱۔ مرتبہ یونس جاوید۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء۔

________۔ کلیات۔ جلد ۲۔ مرتبہ یونس جاوید۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء۔

ناظم سیوہاروی، قاضی ظہور الحسن۔ اردو ادب کی انسائیکلوپیڈیا۔ مرتبہ عاصمہ فرحت۔ لاہور، ۲۰۰۳ء۔

نصیر، شاہ۔ کلیات۔ جلد ۲۔ مرتبہ تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔

____۔ کلیات۔ جلد ۳۔ مرتبہ تنویر احمد علوی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء۔

وائٹ ورتھ، جارج کلفرڈ (Whitworth, George Clifford)۔ *An Anglo-Indian Dictionary*۔ لاہور: سنگ میل،

۱۹۸۱ء۔

یول، ہنری (Yule, Henry) اور برنل، اے سی (Burnell, A. C.)۔ *Hobson-Jobson*۔ دہلی: منشی رام منوہر لال، ۱۹۸۴ء۔

حوالہ جاتی کتب

اردو لغت، تاریخی اصول پر۔ جلد ۱ تا ۲۲۔ کراچی: اردو لغت بورڈ، ۱۹۷۷ء تا ۲۰۱۰ء۔

Concise Oxford English Dictionary. 11th edition, 2006.

Webster's Unabridged Dictionary. vol I, II, 2nd edition, 1975.

A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English. compiled by John T. Platts. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1993.

عارف نوشاہی *

"تکملۃ التکملۃ": سندھ میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت کا آخری نمونہ

حسن اتفاق ہے کہ فارسی زبان میں فارسی شعرا کی تذکرہ نویسی کا آغاز سندھ میں ہوا اور اس کا خاتمہ بھی اسی خطے میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ چھٹی صدی ہجری میں سدید الدین محمد عوفی منگولوں کے فتنے سے بچنے کے لیے اپنے وطن بخارا سے سندھ آگئے تھے۔ یہاں وہ ملتان اور سندھ کے حکمران ناصر الدین قباچہ (حکومت ۶۰۲-۶۳۵ھ/ ۱۲۰۶-۱۲۳۸ء) کے دربار سے وابستہ ہوئے اور اسی دوران فارسی شعرا کا تذکرہ لباب الالباب لکھا۔ عوفی نے اپنی دوسری فارسی تصنیف جوامع الحکایات و لوامع الروایات کی تصنیف بھی ناصر الدین قباچہ کے کہنے پر شروع کی تھی جو فارسی ادب میں تاریخی اور ادبی فوائد کے اعتبار سے ایک اہم کتاب ہے۔[1] اس وقت فارسی کے دستیاب تذکروں میں قدیم ترین یہی لباب الالباب ہے۔ اس کے بعد برصغیر میں فارسی تذکرہ نویسی کی روایت تسلسل کے ساتھ قائم رہی اور بلا مبالغہ سیکڑوں چھوٹے بڑے تذکرے معرضِ وجود میں آئے۔ برصغیر میں فارسی تذکرہ نگاری کے حجم کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اب تک ان تذکروں کے چند مستقل جائزے شائع ہو چکے ہیں۔ جیسے ڈاکٹر سید علی رضا نقوی کی کتاب تذکرہ نویسی فارسی در ہند و پاکستان جو ۱۹۶۴ء میں تہران سے شائع ہوئی۔ احمد گلچین معانی کی کتاب تاریخ تذکرہ ہای فارسی جو دو جلدوں میں پہلی بار ۱۹۶۹ء-۱۹۷۱ء میں تہران سے شائع ہوئی۔ ڈاکٹر

فرمان فتح پوری کی کتاب اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری جو ۱۹۹۸ء میں کراچی سے شائع ہوئی جس میں اردو شعرا کے فارسی تذکروں سے بھی سروکار رکھا گیا ہے۔

سندھ خود چونکہ فارسی شعر و ادب کا ایک قدیم مرکز رہا ہے، لامحالہ یہاں بھی تذکرہ نویسی کی روایت بہت پختہ ہے۔ یہاں نہ صرف مقامی سندھیوں نے تذکرے تصنیف کیے بلکہ سندھ سے باہر سے آئے ہوئے مصنفین کے لیے بھی یہاں کی فضا تصنیف و تالیف کے لیے بہت سازگار تھی۔ عوفی کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ ایک دوسرے نامور تذکرہ نویس، میر غلام علی آزاد بلگرامی (۱۱۱۶۔۱۲۰۰ھ) ہیں جو ۱۱۴۲۔۱۱۴۷ھ/ ۱۷۳۰۔۱۷۳۴ء کے دوران سندھ میں مقیم رہے اور فارسی شعرا کے تذکرے ید بیضا کی پہلی روایت، یہاں سیوستان میں ۱۱۴۶ھ/ ۱۷۳۳ء میں مکمل کی۔[۲] یہ تذکرہ تا حال غیر مطبوعہ ہے۔ متاخر دور میں سندھ میں دو بہت اہم تذکرے لکھے گئے۔ پہلا، میر علی شیر قانع تتوی (۱۱۴۰۔۱۲۰۳ھ) کا مقالات الشعرا، دوسرا محمد ابراہیم خلیل (وفات: ۱۳۱۷ھ) کا تکملۂ مقالات الشعرا۔ قانع نے اپنا تذکرہ ۱۱۷۴ھ/ ۱۷۶۱ء میں لکھا اس میں سندھ کے ۱۷۹ (سات سو انیس) فارسی گو شعرا کے حالات اور انتخاب کلام ہے۔ خلیل کا تکملہ ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۸ء میں مکمل ہوا جس میں سندھ کے مزید ۸۲ (بیاسی) فارسی گو شاعروں کا ذکر شامل ہے۔ یہ دونوں تذکرے پیر حسام الدین راشدی (۱۹۱۱ء۔۱۹۸۲ء) نے عمدہ حواشی اور تعلیقات کے ساتھ مرتب کیے اور دونوں شائع ہو چکے ہیں۔[۳] خود راشدی مرحوم کو بھی سندھ میں آخری دور کے فارسی تذکرہ نگاروں میں شامل کیا جانا چاہیے جنھوں نے کشمیر سے متعلق فارسی گو شعرا کا تذکرہ، تذکرۂ بشعرای کشمیر چار جلدوں میں مرتب کیا، جو بذات خود اصلح متخلص بہ میرزا کے تذکرۂ شعرای کشمیر کا تکملہ ہے اور اس کے مرتب بھی راشدی مرحوم ہیں۔ یہ دونوں تذکرے، اپنے موضوع پر بہت جامع مآخذ ہیں اور دونوں شائع ہو چکے ہیں۔[۴]

سندھ میں تذکرہ نویسی اور تکملہ نویسی کی اس روایت کا حسن ختام ڈاکٹر نبی بخش خاں بلوچ (۱۹۱۷ء۔۲۰۱۱ء) کے تکملۃ التکملۃ پر ہوتا ہے جو ۲۰۰۷ء میں آرٹس فیکلٹی، سندھ یونی ورسٹی، جام شورو کی طرف سے شائع ہوا۔[۵] یہ تذکرہ دراصل خلیل کے تکملے کا تکملہ ہے اسی لیے ڈاکٹر بلوچ نے اپنے تذکرے کا نام بڑی خوش ذوقی سے تکملۃ التکملۃ رکھا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا مقصد تصنیف یہ تھا کہ سندھ میں فارسی دانی اور فارسی شاعری کی باقیات صالحات کو محفوظ کیا جائے۔ اب چونکہ سندھ میں بہت سا علمی مواد ضائع ہو چکا ہے، اس

لیے بچا کھچا مواد بھی غنیمت ہے اور اس سے ایک انتخاب کلام تیار کیا گیا ہے۔ سندھ میں فارسی شاعری کے نمونے محفوظ کرنے کے لیے جو مختلف طرز کے دلچسپ طریقے اپنائے گئے، ڈاکٹر بلوچ نے اپنے مقدمے میں ان کا ایک مختصر جائزہ لیا ہے۔ جیسے ''محک'' طرز کی کتابیں (محك كمال، محك الشعراء، محك خسروی) جن میں ہم ردیف وقافیہ غزلیں جمع کی گئی ہیں؛ بیاضیں اور منتخبات؛ محفلیں اور انجمنیں؛ مراسلہ؛ موازنہ؛ مشاعرہ؛ حسن شعر کی داد دینے کی روایت؛ یہ سب وہ طریقے تھے جن کے ذریعے سندھ میں فارسی شاعری کا اظہار ہوا اور یہ شاعری قلمبند بھی ہوئی۔

قانع اور خلیل کے تذکروں کے برعکس، جو شاعروں کے تخلص کی تہجی ترتیب پر مرتب ہوئے ہیں، ڈاکٹر بلوچ کا تکملۃ التکملۃ تاریخی ترتیب پر لکھا گیا ہے اور تاریخی ترتیب کے اندر تہجی ترتیب ملحوظ رکھی گئی ہے۔ اس تذکرے کے مندرجات اس طرح ہیں:

۱۔ گیارھویں صدی ہجری تک کے شعرا (۱۵ شاعر)

۲۔ گیارھویں اور بارھویں صدی ہجری کے شعرا (۲۱ شاعر)

۳۔ بارھویں اور تیرھویں صدی ہجری کے شعرا (۲۷ شاعر)

۴۔ تیرھویں صدی ہجری کے شعرا (۳۴ شاعر)

۵۔ تیرھویں اور چودھویں صدی ہجری کے شعرا (۶۰ شاعر)

۶۔ چودھویں اور پندرھویں صدی ہجری کے شعرا (۱۹ شاعر)

اس طرح کل ۱۷۶ (ایک سو چھہتر) شاعروں کے مختصر حالات اور انتخاب کلام تکملۃ التکملۃ کی زینت بنا ہے۔ شاعروں کے شمول میں کسی قسم کا امتیاز روا نہیں رکھا گیا۔ یہ نہ صرف مقامی اور پیدائشی سندھی شعرا کا تذکرہ ہے بلکہ ان میں وہ شعرا بھی شامل ہیں جو باہر سے آکر سندھ میں کچھ عرصہ مقیم ہوئے۔ دین ومذہب کی بھی کوئی تخصیص نہیں ہے، دو ایک ہندو شعرا (صاحب رائے آزاد، دلپت رائے دلپت) بھی شامل ہیں، باقی تمام مسلمان شعرا ہیں۔ جیسے قانع اور خلیل کے تذکروں کی تخصیص یہ ہے کہ وہ صرف سندھ کے شاعروں کے حالات وکلام پر مشتمل ہیں، تکملۃ التکملۃ کی خصوصیت بھی یہی ہے کہ یہ سندھ میں فارسی شعر وشاعری کے آخری دور کی دستاویز ہے۔

تکملۃ التکملۃ میں شعرا کے حالات اور انتخاب کلام کی مقدار میں یکسانیت نہیں ہے۔اس کا دارومدار شاعر کی اہمیت، شہرت اور دستیاب کلام پر ہے۔بعض شعرا کے حالات بہت مفصل اور انتخاب کلام بھی طویل ہے۔جب کہ بعض شعرا کا ذکر اور کلام اختصار کے ساتھ ہے (جیسے: پیر محمد اشرف نقشبندی، ص۲۷۴؛ جمال الدین، ص۲۷۵)۔ڈاکٹر بلوچ نے جیسا کہ اپنے مقصدِ تصنیف میں بتایا ہے کہ وہ باقیات شعرائے سندھ محفوظ کرنا چاہتے ہیں۔اس سلسلے میں علی اکبر شاہ رضوی روہڑی کا ترجمہ بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔وہ لکھتے ہیں

> راقم ۱۷اگست ۱۹۵۲ء کو روہڑی شہر میں تھا جہاں میں نے سید علی اکبر شاہ کے بعض اشعار ان کاغذات میں دیکھے جو میرے میزبان مرحوم سید عطا حسین شاہ موسوی کی تحویل میں تھے۔میں نے یہ ایک شعر نقل کر لیا کہ فرصت ختم ہو گئی۔[۲]

اور اس کے بعد وہ ایک شعر نقل ہوا ہے۔

تکملۃ التکملۃ کی تالیف میں ڈاکٹر بلوچ نے بیسیوں مخطوطات، مطبوعات اور اپنی یادداشتوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔خاص طور پر قلمی بیاضیں ان کا اہم مآخذ رہی ہیں۔کتاب کے آخر میں فہرست مصادر موجود ہے۔ڈاکٹر بلوچ چونکہ خود ایک ذخیرۂ مخطوطات کے مالک تھے، اس تذکرے کا بیشتر لوازمہ انھیں اپنے ہی ذخیرہ سے مل گیا۔

اپنے موضوع سے قطع نظر، تکملۃ التکملۃ ایک ایسے عالم اور محقق کی فارسی نگاری کا نمونہ بھی ہے جس کی مادری زبان سندھی ہے۔یہ، ہندوستانی اسلوب کی، بہت سہل فارسی ہے۔جیسے یہ جملے:

> حالات زندگی باغ علی خاں دستیاب نشد۔(ص۲۶)؛
>
> خائف بہ بحر شاہنامہ فردوسی تاریخ سند بعنوان نامہ نغز در سال ۱۱۵۵ھ شروع کرد۔(ایضاً)؛
>
> در انشا پردازی فارسی مہارتِ پیشہ ورانہ داشت۔(ص۱۲۶)۔

ویسے تو خدا کی زمین صاحبِ علم و فضل لوگوں سے خالی نہیں رہتی، لیکن حالات و واقعات کو سامنے رکھتے ہوئے یہی کہنا ہوگا کہ سندھ میں سید حسام الدین راشدی اور ڈاکٹر نبی بخش بلوچ کے ساتھ ہی فارسی تذکرہ نگاری کا دور ختم ہوا اور تکملۃ التکملۃ اس روایت کا ''مسک الختام'' ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* سابق پروفیسر شعبۂ فارسی، گورڈن کالج، راول پنڈی۔

۱۔ محمد بن عبدالوہاب قزوینی، "ترجمۂ مصنف" مشمولہ لبـــــــاب الالبـــــــاب بسعی و اہتمام و تصحیح ایڈورڈ براؤن (لیڈن، ۱۹۰۶ء)، ص یح، یط، نگا۔

۲۔ سید حسن عباس، احوال و آثار میر غلام علی آزاد بلگرامی (تہران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۸۴ ہجری شمسی)، ص ۴۷، ۱۰۷۔

۳۔ مقالات الشعرا اور تکملۂ مقالات الشعرا سندھی ادبی بورڈ، کراچی/حیدرآباد نے علی الترتیب ۱۹۵۷ء اور ۱۹۵۸ء میں شائع کیے۔

۴۔ یہ تذکرہ اقبال اکادمی، کراچی نے پہلی بار ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔

۵۔ ایک اشاعت مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد کی طرف سے ۲۰۰۷ء میں عمل میں آئی۔ اس اشاعت کا عنوان سندھ میں فارسی شاعری کا آخری دور: تکملۃ التکملۃ ہے۔

۶۔ نبی بخش خاں بلوچ، تکملۃ التکملۃ (جام شورو: آرٹس فیکلٹی، سندھ یونی ورسٹی، ۲۰۰۷ء)، ص ۳۹۔

مآخذ

بلوچ، نبی بخش خاں۔ تکملۃ التکملۃ۔ جام شورو: آرٹس فیکلٹی، سندھ یونی ورسٹی، ۲۰۰۷ء۔

حسن عباس، سید۔ احوال و آثار میر غلام علی آزاد بلگرامی۔ تہران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، ۱۳۸۴ ہجری شمسی۔

خلیل، محمد ابراہیم۔ تکملۂ مقالات الشعرا۔ مرتب پیر حسام الدین راشدی۔ حیدرآباد: سندھی ادبی بورڈ، ۱۹۵۸ء۔

قانع، میر علی شیر۔ مقالات الشعرا۔ مرتب پیر حسام الدین راشدی۔ حیدرآباد: سندھی ادبی بورڈ، ۱۹۵۷ء۔

قزوینی، محمد بن عبدالوہاب۔ "ترجمۂ مصنف"۔ مشمولہ لباب الالباب بسعی و اہتمام و تصحیح ایڈورڈ براؤن۔ لیڈن، ۱۹۰۶ء۔

فیض الدین احمد *

طغیانیِ رودِ موسی: اردو شاعری میں سانحات کے اظہار کی روایت کا ایک گم شدہ باب

اکثر مؤرخین اور ماہرین آثارِ قدیمہ اس بات پر اتفاق رکھتے ہیں کہ کرۂ ارض کی تمام تہذیبوں کا جنم بڑے بڑے دریاؤں کے کنارے پر ہوا۔ انھی دریاؤں کے پانی سے ان تہذیبوں کی آبیاری ہوئی۔ وہیں کے چڑھتے سورج سے ان کو بینائی ملی اور وہیں کی آب و ہوا نے تاریخ کو گویائی دی۔[1] ہندوستان کے شہر حیدرآباد دکن کی تہذیب نے مشہور ندی ''رودِ موسی''[2] کے کنارے جنم لیا۔ اس ندی کے کنارے بسنے والے لوگ آج بھی اپنی بود و باش اور طرزِ زندگی کی وجہ سے منفرد نظر آتے ہیں۔ ان کے مزاج میں نہ لکھنؤ والوں کا سا تکلف ہے اور نہ ہی دہلی والوں کا شاہانہ انداز بلکہ بنظرِ غائر دیکھا جائے تو اس مٹتی ہوئی تہذیب کی سادگی اور بانکپن میں کچھ ایسی خاص بات ہے جس کو صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔[3] اس شہر کی خوش حالی جس کے چرچے برِ عظیم کے دور دراز شہروں تک سنے جاتے تھے۔ یہ خوش حالی اچانک طغیانیِ رودِ موسی کی وجہ سے بد حالی میں تبدیل ہو جاتی ہے،[4] جو بیسویں صدی عیسوی کی پہلی دہائی میں ہندوستان کی تاریخ بالخصوص حیدرآباد دکن کی تاریخ کا افسوس ناک سانحہ ہے۔

بیسویں صدی عیسوی اپنے آغاز ہی سے بے شمار ہنگامے ساتھ لائی لیکن اس عظیم سانحے کے نتیجے میں حیدرآباد دکن کی حسرت ناک تباہی نے ہزاروں کی تعداد میں ہلاکتوں کے ساتھ ساتھ بے تحاشا املاک کو بھی

نقصان پہنچایا۔اس طغیانی نے شہر کے ہر گھر میں صفِ ماتم بچھا دیا اور لوگ مدتوں اس سانحے کو اپنے ذہن سے محو نہ کر پائے۔موسی ندی کی تاریخ بہت قدیم ہے۔اس ندی نے دو سو برس تک بہمنی سلطنت کے تاب ناک سورج کو ابھرتے اور ڈوبتے دیکھا۔اس نے کم وبیش دو صدیوں تک قطب شاہی دور کے پُرسکون لیل ونہار دیکھے اور آخر میں اس ندی نے سلطنت آصفیہ کا وہ درخشندہ دور بھی دیکھا جس سے برعظیم کے دیگر شہروں کی آنکھیں چکاچوند تھیں۔[۵] یہ ندی شہر حیدرآباد سے پچاس میل کے فاصلے پر وقارآباد کی مشرقی پہاڑوں میں موضع رانکم چرلہ کے پاس سے نکلتی ہے اور شمال مغرب کی جانب سے شہر میں داخل ہو کر کئی میل تک آبادی میں بہنے کے بعد مشرق کی طرف سے باہر نکل جاتی ہے۔[۶] یہ حیدرآباد دکن کی خاص ندی ہے جسے رودِ موسی کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ریاست حیدرآباد کے ایک وسیع خطۂ ارض کو سیراب کرتی ہوئی یہ ندی شہر کے بیچوں بیچ سے گذر کر دریائے کرشنا سے جا ملتی ہے۔[۷] یہی ندی شہر کو دو حصوں میں بانٹتی ہوئی قدیم وجدید حیدرآباد میں تقسیم کرتی ہے۔[۸] اس ندی کا نظارہ نہ صرف مقامی لوگوں کے لیے فرحت انگیز ہے بلکہ دور دراز سے آنے والے سیاح بھی رودِ موسی کے ساحل کے نظارے،اس کی خوش گوار فضا اور پر کیف مناظر کو دیکھ کر اس کے حسن میں کھو جاتے ہیں۔بہت سے شعرا نے ان مناظر کو اپنی تخلیق کا موضوع بنایا۔ظفر علی خاں قیامِ حیدرآباد کے دوران اس ندی کے حسن اور دل کشی کو دیکھ کر بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ:

کس شان و تمکنت سے بہتی ہے نہر موسی　　لہرا رہی ہے ناگن یا جلوہ گر پری ہے
جاں بخش تیری لہریں دل کش تیری [کذا: تری] روانی　　قدرت نے تجھ کو بخشی کیا شانِ دل بری ہے[۹]

حیدرآباد دکن کے باسیوں کے دلوں میں اس ندی کی قدامت اور تاریخی حیثیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فخر الدین ارمان کا بیان ہے کہ:

رودِ موسی رودِ موسی تیرا یہ دل کش سماں　　تجھ میں ہے حبِ وطن کا جذبۂ آبِ رواں
ہے دکن میں بادشاہی دور کا آغاز تو　　اک زمانے سے رہا ہے ہمدم و ہم ساز تو
ہاں بھٹکتے قافلے کا تو ہی خضرِ راہ ہے　　تو ہماری آصفی تاریخ سے آگاہ ہے
تیرا ہر قطرہ تمنا، آرزو، ارمان ہے　　ہر نفس میں تیرے زندہ باد یا عثمان ہے[۱۰]

گرمی اور سردی دونوں موسموں میں یہ ندی پایاب رہتی ہے۔آبادی میں اس کی گذرگاہ کی حدود چار

سوقدم سے زیادہ نہیں لیکن ندی کا پاٹ ہمیشہ اُسّی سے نوے قدم کا ہوتا ہے البتہ موسم برسات میں بعض اوقات اس کا پاٹ دوڈھائی سوفٹ تک ترقی کرجاتا ہے۔[11] اس ندی کے شمال اور جنوب کی آبادی کو باہم ملانے کے لیے وقتاً فوقتاً چار پل تعمیر کیے گئے تھے۔ "پرانا پل" جوان چاروں پلوں میں سب سے قدیم اور زیادہ مستحکم ہے، ۱۵۹۳ء میں بعہد سلطان قطب شاہ تعمیر ہوا۔ اس کے بعد غفران منزل نواب ناصر الدولہ آصف جاہ رابع کے عہد میں کرنل آئی فوٹ کے حسنِ اہتمام سے ۱۸۳۱ء میں "چادر گھاٹ" کا پل بنا۔ ۱۸۶۰ء میں بعہد نواب افضل الدولہ پرانے پل اور چادر گھاٹ کے پل کے درمیان "افضل گنج" کا پل تعمیر ہوا۔ اس کے بعد سن ۱۳۱۸ھ بمطابق ۱۹۰۰ء میں مسلم جنگ لائق الدولہ غالب الملک نے کثیر رقم خرچ کر کے افضل گنج کے پل کے درمیان ایک اور پل تعمیر کرایا جو "مسلم جنگ" کے نام سے مشہور ہوا۔[12]

قدیم دور میں اس ندی کو مختلف ناموں سے یاد کیا جاتا رہا۔ ایک فرانسیسی سیاح نے اسے "قروا ندی" کے نام سے یاد کیا ہے۔ مانک راؤ وٹھل راؤ کا کہنا ہے کہ مؤرخ گلزار آصفیہ نے اسے "عیسیٰ ندی" کہا۔[13] لیکن یہ بات درست نہیں کیونکہ گلزار آصفیہ میں واضح طور پر اس ندی کا نام "دریائے موسیٰ"[14] درج ہے۔ بعض نے اسے "ساکل" اور ہندوؤں میں پڑھے لکھے اور مذہبی علم سے مذاق رکھنے والوں نے اس ندی کو "موچ کندا ندی" کے نام سے پکارا ہے۔[15] حیدرآباد دکن کے آباد ہونے سے اب تک تقریباً دس دفعہ موسیٰ ندی میں ایسی طغیانی ہوئی ہے کہ وہ اپنے مقررہ حدود سے آگے بڑھی اور کنارے کے مکانوں اور محلوں پر اپنا تسلط قائم کر کے انھیں برباد کردیا۔[16]

موسیٰ ندی میں آنے والا پہلا سیلاب جس کا ذکر تاریخوں میں ملتا ہے، وہ ۷ صفر ۱۰۴۱ھ بمطابق ۱۶۳۱ء میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں آیا جس میں شاہی باغ جو نواحِ شہر میں واقع تھا، تباہ و برباد ہوگیا۔[17] اس دوران چار ماہ تک مسلسل بارش ہوتی رہی اور ۷ صفر روز چہار شنبہ کو طغیانی کے نتیجے میں سیلابی ریلا پرانے پل کے اوپر سے بہنے لگا اور پانی شہر کے اندر داخل ہوگیا۔[18] ۱۰۷۹ھ بمطابق ۶۹-۱۶۶۸ء میں بھی بعہد عبداللہ قطب شاہ، طغیانی ہوئی اور دو ہزار کے قریب مکانات اس طغیانی میں بہہ گئے جب کہ لاتعداد لوگ سیلاب کی نذر ہو گئے۔[19] ۱۴ شعبان ۱۰۹۸ھ بمطابق ۱۶۸۷ء کو سلطان ابوالحسن تانا شاہ کے زمانے میں بے ہنگام بارش سے ایک بار پھر طغیانی ہوئی۔ اس وقت اورنگ زیب عالمگیر قلعہ گول کنڈہ کا محاصرہ کیے ہوئے تھے۔

طغیانی سے ان کی فوج اور سامان جنگ کو سخت نقصان پہنچا۔[۲۰] نعمت علی خاں عالی نے اُس عہد میں تباہی گول کنڈہ پر جو پُرسوز شہر آشوب لکھا اس میں ان واقعات کا ذکر کیا ہے:

دریں ملک خراب امروز کس را نیست سامانی ‏ ‏ چو گنج افتادہ اہل ہنر در کنج ویرانی
طبیب از علم طب دریا دلی دارد ہمی معنی ‏ ‏ نہ باشد خوب تراز شربت دینار در مانی
صدائے ماتمی از خانۂ برخاست پرسیدم ‏ ‏ چہ شد گفتند در ایں خانہ دارو گشت مہمانی[۲۱]

اس کے بعد ۱۱۵۰ھ بمطابق ۳۸-۱۷۳۷ء روز جمعہ کو بعہد نواب آصف جاہ شدید طغیانی سے شہر کی فصیل کئی جگہ سے ٹوٹ گئی اور پانی شہر کے جنوبی حصے میں داخل ہو گیا۔[۲۲] ۱۷۴۸ء میں بھی اس ندی میں ایک بڑا سیلاب آیا اور انسانی جانیں ضائع ہوئیں۔[۲۳] ۱۱۸۰ھ بمطابق ۱۷۶۸ء میں میر نظام علی خاں آصف جاہ ثانی کے عہد میں بھی اس ندی میں بڑی طغیانی ہوئی جس سے کافی نقصان پہنچا۔ اس کے بعد ۷ ربیع الثانی ۱۱۸۵ھ بمطابق ۱۷۷۱ء روز جمعہ کو نواب میر نظام علی خاں آصف جاہ ثانی کے عہد میں طغیانی کے نتیجے میں شہر پناہ کی دیوار مغربی جانب سے منہدم ہو گئی۔ تمام فصیل مغربی اور جنوبی سیلاب میں بہہ گئی۔ ہزار ہا مضبوط و مستحکم مکانات منہدم ہو گئے۔[۲۴] اور تقریباً دو ہزار افراد اس طغیانی کی نذر ہو گئے۔[۲۵]

۱۲۲۴ھ، ۱۸۰۹ء اور ۱۲۳۷ھ-۲۲-۱۸۲۱ء میں بعہد نواب سکندر جاہ کثرت بارش کی وجہ سے رودِ موسیٰ میں ایسی طغیانی آئی کہ بہت سے مکانات ایک بار پھر غرق آب ہو گئے۔[۲۶] ۱۹ ربیع الثانی ۱۲۴۵ھ بمطابق ۱۸۲۹ء روز دوشنبہ کو بعہد نواب ناصر الدولہ، زبردست طغیانی کے نتیجے میں پرانے پل کے قریب فصیل کا ایک حصہ ٹوٹ گیا اور پانی شہر میں داخل ہو کر دکانوں اور گھروں میں گھس گیا۔[۲۷] سید خورشید علی نے سہواً اس طغیانی کا سن ۱۲۴۶ھ، ۱۸۳۰ء لکھا ہے۔[۲۸] کیونکہ نواب ضرغام الدولہ کے زمانے میں یہ واقعہ پیش آیا تھا لہٰذا اپنی فارسی مثنوی میں انھوں نے اس سانحے کی مادۂ تاریخ نکالی ہے۔

خدا ایں شہر را مامون بدارد ‏ ‏ زآفات چنیں معمون بدارد
دعائے بے نظیر ایں است دایم ‏ ‏ رئیس شہر باشد حیّ وقایم
مادۂ تاریخ ۱۲۴۵ھ طغیانی موج موسیٰ[۲۹]

اس طغیانی کے نتیجے میں بازار عنبر، چیلہ پورہ، بازار گھانسی، بازار کوکہ اور حوض چار محل وغیرہ غرق آب ہو گئے اور ان محلوں کا نام و نشان بھی باقی نہ رہا۔ اس طغیانی کے باعث پل قدیم کے دروازے کا ایک تختہ جو آہن

پوش تھا اور سیکڑوں منوں کا وزن رکھتا تھا، باغ امین الملک میں جا گرا اور ہزار ہا آدمی ہلاک ہوئے۔[۳۰] نواب ضرغام الدولہ نے اپنی فارسی مثنوی میں اس طغیانی کی تباہی کا نقشہ مؤثر انداز میں پیش کیا ہے:

بعہد ناصرالدولہ بہادر شدہ دریائے موسیٰ دفعتہً پر
بہ نصف اللیل طغیاں کرد موسیٰ خرابی ہا نمایاں کرد موسیٰ
غریق بحر آفت کارواں شد مکانِ شوخ ہرجا بے نشاں شد
ہمہ ضائع شدہ باغ امین است درختاں گشتہ ہموارِ زمین است
در و دیوار باغ میر عالم شدہ ضائع ازاں سیل دمادم
سرانجام اثاث البیت مردم ہمہ تاراج تا بازار بیگم
مثالِ شیشہ ریزہ چوڑی بازار ز بے سرمایہ گی مردم در آزار
ہمہ بازار گھانسی بے نشاں شد خس و خاشاکِ آنجا ہم نہاں شد
جگر ہائے رحم حال خلق است بہر صورت تلف اموالِ خلق است[۳۱]

یہ ایک طویل مثنوی ہے جسے پڑھ کر اس سانحے کی ہولناک تباہی کا منظر ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔ ۱۲۶۵ھ بمطابق ۱۸۴۹ء کو عہد نواب ناصر الدولہ ایک بار پھر رودِ موسیٰ کو طغیانی ہوئی۔ کناروں پر جو مکانات تھے، گرتے رہے اور ندی کا پانی ۲۰ سے ۳۰ فٹ تک بلند ہو گیا۔[۳۲] ۲۲ رمضان ۱۲۶۷ھ بمطابق ۱۸۵۱ء کو بھی رودِ موسیٰ کو طغیانی ہوئی۔ قدیم پل پر جو چند افراد غفلت اور دھوکے میں رہ گئے تھے، نذرِ سیلاب ہو گئے۔[۳۳] ۲۹ محرم ۱۲۷۵ھ بمطابق ۱۸۵۱ء کو شدید بارش کے باعث رودِ موسیٰ میں طغیانی کے نتیجے میں بیگم بازار کولہ واڑی کے بہت سے مکانات منہدم ہو گئے۔ محلہ محبوب شاہی واقع چار محل کو سخت نقصان پہنچا۔[۳۴] سید خورشید علی کے مطابق اس طغیانی سے بہت کم نقصان ہوا۔[۳۵] لیکن مانک راؤ وٹھل راؤ کا کہنا ہے کہ:

> کنارے پر رہنے والے غربا کے جس قدر مکانات تھے وہ تمام منہدم ہو گئے۔ اس کی تعمیر و ترمیم وغیرہ کے لیے ۱۳۱۴ (فاطمی کیلنڈر) میں سرکار نے انھیں دو لاکھ روپے کی امداد عطا فرمائی۔ منہدم شدہ مکانات کی تعداد ۳۰۶ تھی۔ اور نقصان کا اندازہ تقریباً ۵ لاکھ کیا گیا تھا۔[۳۶]

نجم الغنی خاں نے سہواً اس سانحے کا سن اکتوبر ۱۹۰۲ء لکھا ہے۔[۳۷] جب کہ یہ واقعہ ۱۹۰۳ء میں پیش آیا تھا۔[۳۸]

یہ تو تھی رودِ موسیٰ کی مختصر تاریخ اور وقتاً فوقتاً پیش آنے والی طغیانی کی روداد، لیکن رودِ موسیٰ کی جس طغیانی نے پورے حیدر آباد دکن کو بری طرح تہ و بالا کیا وہ واقعۂ جاں کاہ یکم رمضان المبارک ۱۳۲۶ھ بمطابق ۱۹۰۸ء بروز دوشنبہ کو پیش آیا۔[۳۹] ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی تصانیف ظفر علی خاں ادیب و شاعر[۴۰] اور مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار میں سہواً اس طغیانی کا سن ۱۹۰۵ء لکھا ہے۔[۴۱] یہ غلط فہمی انھیں کیوں ہوئی، اس کی تفصیل ظفر علی خاں کی نظم "شورِ محشر" کے جائزے کے دوران پیش کی جائے گی۔ یہاں مقصد اس سانحے کے درست سن کا تعین ہے لہٰذا ہمارے ذہن میں رہنا چاہیے کہ یہ واقعہ ۲۸ ستمبر ۱۹۰۸ء میں پیش آیا اور شہر حیدر آباد کو تباہ و برباد کر گیا۔[۴۲] بارش کا یہ سلسلہ طغیانی کے تین چار روز پہلے سے لگاتار جاری تھا۔ نجم الغنی خاں نے سہواً لکھا کہ:

> ۲۶ ستمبر بمطابق ۲۹ شوال کو دوپہر سے ۲۸ ستمبر بمطابق یکم رمضان کی رات تک موسلا دھار پانی پڑا۔[۴۳]

یہاں شوال کے بجائے ۲۹ شعبان ہونا چاہیے کیونکہ وہ خود مانتے ہیں کہ یکم رمضان کی رات تک شدید بارش کے نتیجے میں دریائے موسیٰ میں طغیانی ہوئی۔[۴۴] مانک راؤ وٹھل راؤ کا بھی یہی کہنا ہے کہ ۳۰ شعبان کو ۹ بجے سے ندی میں پانی بڑھنا شروع ہوا اور ۴ بجے شام تک دہلی دروازہ اور افضل گنج کے پل فیل پائیوں کے اوپر چڑھ گیا۔[۴۵] جن لوگوں کے مکانات دریا کے کنارے تھے ان لوگوں نے جلدی جلدی نقل مکانی شروع کی اور صبح سات بجے تک ہزاروں آدمیوں نے اپنے اپنے مکان خالی کر دیے۔[۴۶] طغیانی کے نتیجے میں ندی کے کنارے کا کوئی محلہ ایسا نہیں تھا جو اِس سرے سے اُس سرے تک صاف نہ ہو گیا ہو اور کوئی خاندان ایسا نہیں تھا جس میں سے کم از کم دو چار آدمی نہ بہہ گئے ہوں۔[۴۷] صبح تک پانی بڑھتے بڑھتے اس قدر بڑھا کہ افضل گنج اور چادر گھاٹ کے پلوں پر سے دو دو نیزے بلندی کے ساتھ بہنے لگا۔ نتیجتاً اندرون و بیرون بلدہ کے بے شمار علاقوں میں پانی پھیل گیا۔ طغیانی کے نتیجے میں متعدد مقامات کا بالکل صفایا ہو گیا۔[۴۸] یہ بارش حیدر آباد دکن والوں پر قہرِ خدا کی صورت میں برسی اور اس کے نتیجے میں جو بپتا پڑی ہے وہ ممکن نہیں کہ کوئی سنگ دل شقی القلب بھی اسے دیکھ کر اشکِ حسرت نہ بہائے۔[۴۹] مرزا فرحت اللہ بیگ اس صورتِ حال کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

راستے میں لوگوں کی جو حالت اور پریشانی دیکھی وہ بیان نہیں کی جا سکتی۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ قیامت آ گئی۔ سب کے سب نفسی نفسی کی مصیبت میں مبتلا تھے۔ کوئی صندوق سر پر اٹھائے بھاگ رہا ہے۔ کوئی بچوں کو گود میں سنبھالے دوڑ رہا ہے۔[۵۰]

سید محمد فاروق نے اس صورتِ حال کی عکاسی درست طور پر اس شعر میں کی ہے:

اس مصیبت پر تری ہے سارا عالم رنج میں تیری حالت پر تاسف کر رہا ہے اک جہاں[۵۱]

نجم الغنی کا کہنا ہے کہ:

۳۶ گھنٹوں میں پندرہ انچ پانی برسا۔[۵۲]

جب کہ اس سے قبل مانک راؤ وٹھل راؤ کا بیان ہے کہ اس بارش میں جس سے یہ غیر معمولی طغیانی آئی تھی، مابین ایک رات اور دن کے ۱۷ انچ بارش ہوئی اور چالیس گھنٹوں میں جس قدر پانی بہا تھا اس کی مقدار تخمیناً سات کروڑ دو سو کسر فیٹ شمار کی گئی۔[۵۳] سید خورشید علی کے مطابق:

اس سال کی برسات حیدرآباد کی تاریخ میں ابدالآباد تک یادگار اور اس کی جگر فگار دردانگیز داستان صفحاتِ تاریخ پر قیامت تک خونیں حروف میں منقوش رہے گی۔[۵۴]

دو پشتوں سے دارالصدور نظام کو کبھی ایسی خرابی لاحق نہیں ہوئی تھی جیسی اس وقت ہوئی۔[۵۵]

حقیقت بھی یہی ہے کہ حیدرآباد دکن کی تاریخ میں ایسی تباہی کی دوسری نظیر نہیں ملتی۔ امجد حیدرآبادی نے بارش کی شدت اور تباہی کا نقشہ یوں کھینچا ہے:

وہ رات کا سناٹا وہ گھنگھور گھٹائیں بارش کی لگاتار جھڑی، سرد ہوائیں
گرنا وہ مکانوں کا وہ چیخوں کی صدائیں وہ مانگنا ہر ایک کا رو رو کے دعائیں
پانی کا وہ زور اور وہ دریا کی روانی پتھر کا کلیجہ ہو جسے دیکھ کے پانی[۵۶]

طغیانی کے دن بندگانِ خدا کو جن المناک دشواریوں اور مصیبتوں کا سامنا ہوا ہے ان کے بیان کرنے سے زبان قاصر اور لکھنے سے قلم عاجز ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ طغیانی کا دن قیامت کے دن سے کچھ کم نہ تھا۔ عجیب طرح کی بے بسی و بے چارگی کا عالم تھا۔ جدھر دیکھو... پانی کے سوا کچھ نظر نہ آتا تھا۔ ہزاروں مکانات اور ہزاروں جانیں نذرِ سیلاب ہو گئیں۔[۵۷] محب حسین محب نے اس منظر کی عکاسی کچھ اس طرح کی ہے:

سنگ فصیل زور سے پانی کے بہہ گئے　　　پتھر بڑے بڑے کہیں گر گر کے رہ گئے[۵۸]

تعجب کی بات تو یہ ہے کہ ستمبر ۱۹۰۸ء کے وسط تک تو عالم یہ تھا کہ بارش کی قلت تھی لیکن ۱۸-۱۷ ستمبر سے یکا یک رت بدلی اور ۲۸ ستمبر تک ایسی جھڑی بندھی اور موسلا دھار بارش ہوئی کہ الامان الحفیظ۔ چھوٹے بڑے ہر طرح کے نالے، کوئیں اور تالاب ابل پڑے۔ صرف بوسیدہ اور خستہ حال مکان ہی نہیں بلکہ اکثر پختہ عمارتیں بھی منہدم ہونے لگیں۔ جابجا ریل کی پٹری بہہ گئی۔[۵۹] بقول عبدالحلیم شرر:

> یہ سب ہنگامہ اور یہ سارا شورِ محشر چند گھنٹوں میں ہو گیا۔ موسی ندی اپنا جلال و غضب دکھا کے چلی گئی۔ عالم پر خموشی اور موت کا سناٹا طاری ہے۔ نہ سڑکوں کا پتا ہے نہ گلیوں کا۔ نہ آبادی کا نشان ہے نہ عالی شان عمارتوں کا۔ جدھر نظر جاتی ہے پتھروں کا ڈھیر ہے اور حسرتوں کو انبار۔[۶۰]

مخلوق کے ضائع ہونے کے کئی سبب ہوئے۔ اکثر لوگ اس دھوکے میں رہے کہ پانی ان کے مکانات تک نہیں آئے گا اور اگر آ بھی گیا تو مضبوط و مستحکم مکانات کا کچھ بگاڑ نہ پائے گا لیکن بمصداق اس مصرع کے "ماں در چہ خیالیم فلک در چہ خیال است" دفعتاً پانی کا ایسا ریلا آیا کہ لوگوں کو مع ان کے مکانات، بہا لے گیا۔ ہلاکتوں کی دوسری بڑی وجہ یہ تھی کہ لوگ رات کے وقت اپنے اپنے مکان میں پڑے سو رہے تھے کہ پانی نے ان کے مکانوں کو چاروں طرف سے گھیر لیا اور افسوس کہ ان بے چاروں کو اپنی جانیں بچا کر نکل جانے کا موقع تک نہ ملا۔[۶۱] ملبے کے نیچے سے ملنے والی اکثر نعشیں ان تاجروں اور ساہوکاروں کی تھیں جو اپنا مال و اسباب چھوڑ کر مکان سے جانے سے انکاری تھے۔[۶۲] اکثر آباد مقامات کے گنجان محلے مع اپنے بسنے والوں کے دریابرد ہو چکے تھے۔ ہزاروں جانیں تلف ہو چکی تھیں، اور لاکھوں کا اثاثہ ضائع ہو چکا تھا۔[۶۳] دوشنبہ کے دن صبح کے وقت جب کہ طغیانی اپنے انتہائی زور پر تھی، اس وقت لوگوں کی کیفیت دیکھنے سے تعلق رکھتی تھی۔ مرد، عورتیں، بوڑھے اور بچے سب کے چھکے چھوٹے ہوئے تھے۔ لوگ مکان چھوڑ کر محفوظ مقام کی طرف بھاگے جاتے تھے لیکن انھیں کوئی جائے اماں نہیں مل رہی تھی۔ عفیفہ اور پاک دامن بی بیاں جنھوں نے اپنے مکان کی دہلیز تک کو نہ دیکھا تھا، سڑکوں پر نامحرم لوگوں کے سامنے بحالت پریشانی دوڑی پھرتی تھیں۔ اس وقت خاوند کو بیوی کی، ماں کو بچی کی، بہن کو بھائی کی اور اولاد کو والدین کی خیر و خبر کی مطلق فکر نہ تھی بلکہ ہر ایک کو اپنی اپنی پڑی ہوئی تھی۔ اکثر لوگ

بہ تحفظ جاں درختوں پر چڑھ گئے اور بہت سے پہاڑوں اور بلند مقامات پر جا کر بیٹھ گئے۔[۶۴] ندی کے بیچ کا دھارا کناروں سے بیس پچیس فٹ بلند تھا۔ اس دھارے میں ہر قسم کا سامان، صندوق، پلنگ، تخت وغیرہ قلابازیاں کھا رہے تھے۔[۶۵] ندی کے ایک جانب موجود لوگوں کو دوسری طرف کی خبر نہ ملتی تھی۔ ایسا منظر تھا کہ آج بھی اس کے خیال سے بدن پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ندی کی رفتار کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ:

> اُس دھارے پر چکر کھاتی ہوئی لوہے کی سیکڑوں تجوریاں بہہ گئیں اور کئی کئی میل دور جا کر نکلیں۔[۶۶]

بقول سید خورشید علی:

> پانی کی خوف ناک لہریں ہر چیز کو نگلتی اور فنا کرتی چاروں طرف بڑھ رہی تھیں۔ ہزارہا آدمی عجب بے کسی اور بے بسی کے عالم میں نذرِ آب ہو رہے تھے۔ ظالم ندی نہ شکستہ حال بوڑھوں کی بے دست پائی کا لحاظ کرتی تھی اور نہ اس کو نوخیز نوجوانوں کی نوجوانی اور چھوٹے چھوٹے معصوم بچوں کی ننھی ننھی جانوں کا پاس تھا۔[۶۷]

افضل گنج اور چادر گھاٹ کے پل کے ٹوٹنے سے بہت زیادہ تباہی ہوئی۔ افضل گنج کے اسپتال سے سیلابی ریلا ٹکرایا تو اسپتال میں موجود بہت سے مریض بھی پانی میں بہہ گئے۔[۶۸] مرزا فرحت اللہ بیگ اس تباہی کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> دارالشفا کے آس پاس کیا دیکھتے ہیں کہ سڑک پر ایک دریا بہہ رہا ہے اور اس میں کئی مُردے تیرا کی کر رہے ہیں۔[۶۹]

نعشوں کی یہ کیفیت تھی کہ جدھر دیکھو نعشیں نظر آتی تھیں۔ سو ؤں کی تعداد میں درختوں پر لٹکی ہوئی تھیں اور ہزاروں کی تعداد میں غاروں اور ریت میں دبی ہوئی تھیں۔[۷۰] نجم الغنی خاں کے مطابق:

> دیواروں پر آٹھ فٹ سے بھی زیادہ پانی کا نشان تھا۔[۷۱]

جب کہ فرحت اللہ بیگ کا کہنا ہے کہ:

> یہاں کے مکانوں پر پانی کا جو نشان تھا وہ کسی طرح انیس بیس فٹ سے کم اونچا نہ ہوگا۔[۷۲]

ہزاروں آدمی کا ایسی حالت میں بچ جانا کسی معجزے سے کم نہ تھا۔[۷۳] جو لوگ بچ گئے تھے ان کا حال مُردوں سے بھی بدتر تھا۔ ہر شخص کے چہرے پر آنسوؤں کی جھڑی لگی ہوئی تھی۔ مصیبت زدہ عورتوں کے جگر خراش بین، ننھے ننھے معصوم بچوں کے دردناک نالہ وشیون اور تباہ حال مردوں کی دل گداز آہ و بکا سے آسمان پھٹا پڑتا تھا۔ ہر طرف ماتم بپا تھا اور محشر کا سماں دکھائی دیتا تھا۔[۷۴]

سانحے کے بعد حکومت کی جانب سے فوراً امدادی سرگرمیاں شروع کی گئیں۔ لوگوں کو بچانے کے لیے اہل کار دوڑے چلے آئے۔ کشتیاں منگوائی گئیں اور لوگوں کی جانیں بچانے کے لیے ہاتھیوں سے بھی مدد لی گئی۔[۷۵] حکومت کے لیے سب سے بڑی پریشانی یہ تھی کہ نعشوں کی شناخت کیسے کی جائے۔ امتیازِ مذاہب اس وقت ایک دشوار مرحلہ تھا لہٰذا مجبوراً بلا امتیازِ مذہب وملت سب کو دفن کر دینا پڑا۔ ایسا جگر خراش منظر اس سے قبل حیدرآباد کے لوگوں نے کبھی آنکھوں سے دیکھا نہ سنا۔[۷۶] ہر طرف "سڑی ہوئی لاشوں کے ڈھیر پڑے ہوئے تھے"۔[۷۷] سید خورشید علی نے اس صورتِ حال کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے لکھا کہ:

> ہزارہا لاشوں کو جو قدم قدم پر پڑی ہوئی تھیں اور نگاہوں سے پوشیدہ نہ تھیں، صفائی، کوتوالی اور فوج والوں نے مل کر اٹھانا شروع کیا..... غسل و کفن، تجہیز و تکفین، فاتحہ یا کریا کرم کا تو کیا ذکر، اس بات کی تمیز بھی نہ ہو سکتی تھی کہ لاش مسلمان کی ہے یا ہندو کی..... ڈھیروں لاشیں بنڈیوں میں بھر کر شہر سے دور پہنچائی جا رہی تھیں کہ سب یکساں تہہ خاک کر دی جائیں۔[۷۸]

جب شہر سے پانی نکلنا شروع ہوا تو وہ جگر خراش مظالم جو اب تک چادرِ آب کے نیچے پوشیدہ تھے، نمایاں ہونے لگے۔ جہاں جہاں پانی کی خوف ناک لہریں پہنچیں تھیں۔ عام تباہی چھائی ہوئی تھی۔ جدھر نگاہ ڈالو ویرانہ ہی ویرانہ نظر آتا تھا۔ ہر طرف ایک ہو کا عالم تھا۔ نصف سے زیادہ شہر کا پتا نہ تھا۔ یہ معلوم ہونا بھی مشکل ہو گیا کہ کون سا محلہ کہاں آباد تھا۔ سڑکوں اور گلیوں کے آثار بھی مٹ چکے تھے۔[۷۹] ایک طرف ہزاروں لوگ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھے تھے تو دوسری طرف لوگ فاقوں مر رہے تھے۔ مفلس اور مجبور لوگوں نے غلے کی دکانوں میں لوٹ مار شروع کر دی۔[۸۰] موقعے سے فائدہ اٹھاتے ہوئے بدمعاشوں اور لٹیروں کو لوٹ کھسوٹ کی سوجھی۔ بے حسی کی انتہا یہ تھی کہ مُردوں کے جسم سے زیورات اتارے گئے اور اگر کوئی چیز بوجہ جسم کے پھول جانے کے اتاری نہ جا سکی تو اس کو قطع کرنے میں بھی تامل نہ کیا۔[۸۱] خود غرضی کی انتہا یہ تھی کہ کوئی حضرت بغل میں بکرے دبا کر بھاگ رہے ہیں تو کوئی سونے چاندی لوٹنے میں مصروف۔[۸۲] اگرچہ بڑی تعداد ایسے لوگوں

کی تھی جو اس انسانی المیے پر خدمتِ خلق کے جذبے سے سرشار ہو کر امدادی کاموں میں مصروف تھے۔ ان لٹیروں نے پوری انسانیت کا سر شرم سے جھکا دیا۔ نظام حیدرآباد کی جانب سے فوری طور پر ریلیف کمیٹیاں بنائی گئیں، لنگر خانے کھولے گئے۔ عارضی رہائش کا انتظام کیا گیا۔ کپڑے، بستر اور بنیادی ضروریات کی اشیا کی فراہمی ممکن بنائی گئی۔[۸۳] مفلوک الحال اور بے خانماں لوگوں کی امداد کے لیے شہر کو کئی حصوں میں تقسیم کر کے مختلف عہدے داروں کو ذمے داری سونپی گئی۔[۸۴] اس زمانے میں حیدرآباد دکن میں غیر ملکیوں کے ستارے عروج پر تھے لہٰذا عزیز مرزا بھی اُسی زمانے میں محکمۂ داخلہ کے معتمد بنائے گئے۔[۸۵] مہاراجا کشن پرشاد کی قائم کردہ ریلیف کمیٹی کے معتمد بھی عزیز مرزا ہی مقرر ہوئے۔[۸۶] اُن کے علاوہ دوسرے محکمے سے عہدے داروں کو بھی اس کمیٹی میں شامل کیا گیا۔ ان میں ایک اور اہم نام مولانا ظفر علی خاں کا ہے۔[۸۷] نواب وقارالملک کے مطابق:

> عزیز مرزا صاحب نے انسانی ہمدردی اور نیز خدا ترسی کے خیال سے اس موقعے پر غیر معمولی محنت کی۔ ڈھیروں منہدم کھنڈروں اور افتادہ مکانوں میں جہاں راستہ بھی نہ تھا، شب و روز مارے مارے پھرتے اور روا جب الرحم ستم رسیدوں کا پتا لگاتے تھے... تیرہ لاکھ رقم چندہ جمع کی اور اس کی تقسیم کا انتظام کیا۔[۸۸]

اس سلسلے میں انھوں نے ناچار اور غریب لوگوں کے کھانے اور کپڑے کا انتظام کیا۔ نعشوں کے منتقل کرنے اور بڑے بڑے ملبے سے ان نعشوں کو نکالنے کا معقول انتظام کیا۔ انجینئروں کی زیرِ نگرانی پلوں اور دوسری عمارتوں کی دیکھ بھال اور مرمت کروائی۔ رات رات بھر اصلاحی کام میں مصروف رہتے اور روزانہ اس کی روداد لکھ کر ٹائپ کرواتے اور پھر سررشتہ کے ناظم کے پاس بھجواتے۔ انھی کی تحریک پر تمام سرکاری ملازمین کو ایک ماہ کی تنخواہ پیشگی ادا کی گئی۔[۸۹] مولوی محمد یحییٰ تنہا کے مطابق:

> سیلاب حیدرآباد کے زمانے میں آپ نے عوام کے لیے اس قدر زحمتیں برداشت کی تھیں کہ بیمار ہو گئے۔[۹۰]

لیکن صحت بگڑنے کے باوجود وہ فرائض کی بجا آوری سے باز نہ آئے۔[۹۱] اس بے لوث محنت کی وجہ سے پورے حیدرآباد میں ان کی بڑی نیک نامی ہوئی تھی لیکن ان کے حاسدوں نے اس موقعے پر ان کے سب سے بڑے مخالف مسٹر واکر (Sir George Casson Walker) جو ۱۹۰۱ء تا ۱۹۱۱ء ریاست حیدرآباد دکن

میں مالی امور کے مشیر تھے، کو استعمال کر کے عزیز مرزا پر اپنے پسندیدہ اور خوش حال افراد کو نوازنے کا الزام لگایا۔[۹۲] جب کہ مولوی عزیز مرزا نے چندے سے حاصل شدہ رقم کی تقسیم کا انتظام ایسی عمدگی سے کیا تھا کہ حسابات میں ایک پائی کا بھی فرق نہ آیا۔[۹۳] کمیٹی کے ذریعے تحقیقات کروائی گئیں تو سارے الزامات غلط ثابت ہوئے۔ اس پر عزیز مرزا کی عزت میں مزید اضافہ ہوا۔ نظام نے خوش ہو کر میر عثمان علی خاں کو رموزِ مملکت اور انتظامِ حکومت سکھانے کی ذمہ داری بھی انھی کے سپرد کی۔ یہ بات مسٹر واکر کو سخت ناگوار گذری۔[۹۴] لیکن مسٹر واکر کی مخالفت کے باوجود عزیز مرزا کو اس سیلاب کے دوران عمدہ انتظامی امور کی انجام دہی کے صلے میں سرکارِ برطانیہ کی طرف سے اول درجے کا ''تمغۂ قیصرِ ہند'' عطا ہوا۔[۹۵] یہ تمغہ طغیانی رودِ موسی کے فوراً بعد ۱۹۰۸ء ہی کو ملا۔[۹۶] دلچسپ بات یہ ہے کہ وہی مسٹر واکر جو مولوی عزیز مرزا کے سب سے بڑے مخالف تھے، تمغہ ملنے کے بعد اپنے مبارک باد کی چٹھی میں لکھتے ہیں کہ:

> یہ آپ کی محنتوں کا ادنیٰ صلہ ہے۔[۹۷]

''قیصرِ ہند'' کے یہ تمغے دو قسم کے تھے۔ ایک چھوٹا تمغہ تھا جو ڈنر سوٹ پر لگانے کے لیے تھا اور دوسرا بڑا تمغہ جو درباری لباس پر لگانے کے لیے تھا۔ دونوں تمغے سونے کے تھے جس پر انگریزی میں FOR PUBLIC SERVICE IN INDIA "KAISAR-HIND" درج تھا۔[۹۸]

دوسرے بہت سے لوگوں کی جانب سے بھی انسانی ہمدردی کی لازوال داستانیں دیکھنے کو ملیں۔ لیڈی اسسٹنٹ سرجنوں اور نرسوں نے ایسی بہادری دکھائی کہ ایسی مثالیں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ۲۷ ستمبر کے ہولناک طوفان کے نتیجے میں جب سیلاب کا پانی افضل گنج کے پل کو توڑتا ہوا اسپتال میں داخل ہوا اور متعلقہ حکام نے تمام سرجنوں اور نرسوں کو محفوظ مقام پر منتقل ہونے کی ہدایت کی تو وہ مریضوں کو چھوڑ کر جانے پر تیار نہ ہوئے۔[۹۹] بلکہ آخری دم تک خدمت میں مصروفِ کار رہے۔ فوج نے بھی اس زمانے میں جو کام کیا اس کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ پہلے تو انھوں نے شہر میں امن قائم کیا۔ اس کے بعد دبے ہوئے لوگوں کو ملبے سے نکالنے، مُردوں کو دفن کرنے اور حیدر آباد کو وبائی امراض سے بچانے کے اقدامات کیے۔[۱۰۰] اس کے علاوہ ریلیف کے کاموں میں خواتین کا کردار بھی قابلِ ذکر رہا۔ رسم و رواج کی پابند وہ خواتین جو گھروں سے باہر بھی نکل نہیں پا رہی تھیں، ان کے لیے یہ خواتین فرشتہ ثابت ہوئیں۔ ان میں مسز حیدری اور مسز نائڈو کے علاوہ یورپین خواتین

مسز سہراب جی، مسز اسٹیونس، مسز جیفری، مسز بلین، مسز فیلوز، مسز لاریمر، مسز چیٹ وڈ وغیرہ نے بھی امدادی کاموں میں حصہ لیا۔ ریلیف کمیٹی کی سیکریٹری مسز حیدری اور جوائنٹ سیکریٹری مسز نائڈو مقرر ہوئیں۔ مسز واکر کو کمیٹی کا صدر مقرر کیا گیا۔ مسز نائڈو کے مکان میں کمیٹی کا دفتر قائم ہوا۔ تمام خواتین نے بڑی مستعدی اور جفاکشی سے دور دراز آباد پردہ نشیں خواتین تک کپڑے اور غذائی اجناس کی فراہمی کو ممکن بنایا۔ امدادی سرگرمیوں میں مسز سید ہمایوں مرزا، بنت نصیر الدین حیدر صاحبہ اور عماد الملک مولوی سید حسین بلگرامی کی صاحبزادی مسز خدیو جنگ وغیرہ نے بھی حصہ لیا۔[101]

سرکاری رپورٹ کے مطابق اس سانحے میں اندازاً دو ہزار لوگ لقمۂ اجل بنے۔[102] لیکن جس قسم کی تباہی ہوئی اس کو دیکھ کر ان اعداد و شمار پر یقین کرنا محال ہے۔ کیونکہ ''موسیٰ ندی کے اطراف کی آبادی کے تین ہزار افراد تو دیکھتے ہی دیکھتے ڈوب گئے'' تھے۔[103] خود اخبار ایڈوکیٹ بمبئی اور ٹائمز آف انڈیا نے ہلاک شدگان کی تعداد پانچ ہزار سے زائد بتائی ہے۔[104] بعض انگریزی اخبارات نے یہ تعداد ایک لاکھ بیس ہزار تک بتائی۔[105] اموات اور ہلاکتوں کا اندازہ عبدالحلیم شرر کے اس مضمون سے اچھی طرح لگایا جا سکتا ہے جس میں طغیانیِ رودِ موسیٰ کا حال بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ:

> موسیٰ ندی ایک بھوکے اژدھے کی طرح پیچھے دوڑی آتی ہے ... ہزاروں بندگانِ خدا کو نگل گئی اور پیٹ نہیں بھرتا ... ان جگہوں کی خونی تصویر دیکھی بھی نہیں جا سکتی جہاں تو نے اپنا جوش دکھانے سے پہلے ہی لوگوں کو اپنی آغوشِ مرگ میں گھیر لیا ہے۔ وہاں کا عالم! عالمِ مرگ! عالمِ تباہی! عالمِ بے کسی و بے بسی نہ دیکھا جا سکتا ہے اور نہ بیان ہو سکتا ہے ... کوئی تو تیرے دستِ ستم سے بچا ہوتا۔[106]

یہ بات تو پوری طرح عیاں ہے کہ بڑی تعداد میں ہلاکتیں ہوئیں اور دیکھتے ہی دیکھتے اس طغیانی نے آبادی کی آبادی نیست و نابود کر دی۔ اس کے باوجود ماہرین نے ہلاک شدگان کی تعداد پر شبہات کا اظہار کیا ہے۔ نجم الغنی خاں کے مطابق اس سانحے میں پچاس ہزار سے کم جانیں ضائع نہیں ہوئیں اور تقریباً پندرہ سے بیس ہزار مکانات گر کر تباہ ہو گئے۔[107] سانحے کے فوراً بعد دکن سے نکلنے والے رسالے ادیب کے طوفان نمبر کے مطابق اس طغیانی میں پچاس ہزار سے کم جانیں تلف نہیں ہوئیں۔[108] اکثر ماہرین اسی تعداد کو درست مانتے ہیں۔ ہلاکتیں اور تباہی اس قدر زیادہ تھی کہ پورے حیدرآباد دکن میں افراتفری پھیل گئی۔ معاملے کی سنگینی

کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ حیدرآباد دکن کی اس تباہی کا حال بہت تیزی سے اطرافِ عالم میں پھیل گیا۔ کلکتہ، مدراس، بمبئی، علی گڑھ، لکھنؤ کے علاوہ لندن وغیرہ میں بھی حیدرآباد دکن کے متاثرین کے ساتھ اظہارِ ہمدردی کے غرض سے جلسے منعقد کیے گئے۔ مصیبت زدگان کے لیے لاکھوں روپے چندے کی مد میں جمع ہوئے۔ صرف چند روز میں بمبئی کے لوگوں نے ایک لاکھ روپے فراہم کیے۔ دنیا کے مختلف حصوں سے خطوط کا سلسلہ شروع ہوا۔ قیصرِ ہند نے وائسرائے بہادر کو اس ہولناک تباہی کے حوالے سے خط لکھ کر ہمدردی کا اظہار کیا۔ شہزادہ ویلز اور گورنر بمبئی نے نظام حیدرآباد کو ہمدردی کے پیغامات بھیجے۔ ندوۃ العلماء اور مدرسۃ العلوم مسلمانان علی گڑھ کی جانب سے بھی ہمدردی کے پیغامات موصول ہوئے۔ پورے ہندوستان میں جگہ جگہ اس مناسبت سے جلسے ہوئے یہاں تک کہ ان مصیبت زدگان کے لیے لندن میں بھی ایک جلسہ منعقد ہوا۔ اس جلسے میں نواب عماد الملک، مولوی سید حسین بلگرامی، مسٹر کے جی گپتا، مسٹر آر جے ٹاٹا، سید علی بلگرامی، مسٹر رومیش چندادت، مسٹر گوکھلے اور مسٹر علی اکبر کے علاوہ ہندوستان کے سابق وائسرایان لارڈ لنسڈون، لارڈ رپن، گورنر لارڈ ایمپتھل، لارڈ ہیملٹن، لیفٹیننٹ گورنر سر جیمس لاٹوش اور سر چارلس ایلیٹ وغیرہ بھی شریک تھے۔ یہ اجلاس ۳ دسمبر ۱۹۰۸ء کو کیکسٹن ہال میں بصدارت لارڈ میئر کے منعقد ہوا اور تقریباً دس ہزار کے قریب چندہ جمع ہوا۔ شہزادہ ویلز نے بھی اس میں سو پاؤنڈ عنایت کیے۔[109]

طغیانیِ رود موسیٰ ایک صدی سے زائد کا عرصہ گذر گیا لیکن آج بھی اس کی ہولناکی کو پڑھ کر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ سید خورشید علی نے درست لکھا ہے کہ:

> کیا زمانے کا الٹ پھیر ہے کہ صدہا سال کی متواتر اور مسلسل کوششوں میں حیدرآباد کو... جو شان و شوکت نصیب ہوئی تھی، چشم زدن میں سب پر پانی پھر گیا... جہاں ہر وقت عجیب چہل پہل رہتی تھی آج ایک وحشت ناک سناٹا چھایا ہوا ہے اور وہ عالی شان سر بفلک عمارتیں جو سیکڑوں تمناؤں اور ہزاروں ارمانوں کے ساتھ بے شمار دولت صرف کرنے پر تعمیر ہوئی تھیں۔ آج مسمار و نابود ہو کر زمین کے برابر ہو گئی ہیں۔[110]

اس صورتِ حال میں جو لکھ پتی تھے وہ دیکھتے ہی دیکھتے تھوڑی ہی دیر میں فقیر سے بھی بدتر ہو گئے۔[111] غرض کہ یہ ندی "آناً فاناً میں عصائے موسیٰ سے وہ عظیم آلشان [کذا: عالی شان] اژدھا بن گئی جو دم بھر میں مصر کی ہزار ہا خلقت کو نگل گیا تھا"۔[112] افسوس ناک صورتِ حال یہ تھی کہ ان ہزار ہا نعشوں میں سے بے

شمار نعشیں ان کے پیاروں کو مل بھی نہ سکیں۔ ندی کے اس عمل پر شکوہ کرتے ہوئے عبدالحلیم شرر نے بڑے جذباتی انداز سے لکھا کہ:

> موسی ندی! بتا کہ ہمارے مُردوں کو بہا کے تو کہاں لے گئی؟ ایک دن ضرور آنے والا ہے... جب تجھے اپنے اس ظلم و ستم کا یقیناً جواب دہ ہونا پڑے گا... آہ تیرا غیظ و غضب! تیرا جوش و خروش!... تو کیا تھی اور دم بھر میں کیا ہو گئی۔[۱۱۳]

مندرجہ بالا صفحات میں طغیانی موسی ندی کی تباہی و بربادی کی جو تصویر پیش کی گئی وہ کسی طرح قیامتِ صغریٰ سے کم نہیں لہٰذا یہ کیسے ممکن ہے کہ اتنے بڑے واقعے پر ہمارے شعرا اور ادیب خاموش رہے ہوں۔ بہت سے شعرا نے اس سانحے کو موضوعِ سخن بنایا۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا اور اہم نام مولانا ظفر علی خاں کا ہے۔

جس زمانے میں یہ سانحہ ہوا مولانا ظفر علی خاں بسلسلۂ ملازمت دکن میں ہی مقیم تھے۔ طغیانی نے جب پوری ریاست کو ہلا ڈالا اور متاثرہ لوگوں کی امداد کے لیے تحریک چل نکلی تو مولانا ظفر علی خاں نے بھی اس موضوع پر ایک طویل نظم لکھی۔ اس نظم سے ادبی و شعری حلقوں میں ان کا نام معروف ہو گیا۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے بھی اس نظم کو اوّلیت کا درجہ ملا۔[۱۱۴] راقم نے مندرجہ بالا صفحات میں اس سانحے کے درست سن کے حوالے سے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کی غلط فہمی کا ذکر کیا ہے۔ دراصل یہ غلط فہمی انھیں ظفر علی خاں کی مشہور نظم ''شورِ محشر'' کی وجہ سے ہوئی تھی۔ پہلی بار یہ غلطی ۱۹۶۷ء میں ہوئی۔[۱۱۵] جب اس نظم پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ یہ نظم ''حیدرآباد کے زمانۂ قیام میں رودِ موسی کی طغیانی (۱۹۰۵ء) کے موقعے پر لکھی گئی اور ہزاروں کی تعداد میں چھپی''۔[۱۱۶] جب کہ دوسری بار انھوں نے ۱۹۹۳ء[۱۱۷] میں شائع ہونے والی ایک اور تصنیف میں اپنی اس غلطی کو دہراتے ہوئے لکھا کہ ''۱۹۰۵ء میں رودِ موسی کی طغیانی ایک حادثۂ عظیم تھی جس نے حیدرآباد میں حشر برپا کر دیا تھا''۔[۱۱۸] اس سے قبل تفصیل سے وضاحت ہو چکی ہے کہ طغیانی رودِ موسی کا سانحہ ۱۹۰۸ء میں ہوا تھا اور ظفر علی خاں نے اپنی مشہور نظم ''شورِ محشر'' ظاہری بات ہے اس سانحے کے رونما ہونے کے بعد ہی کہی تھی۔ لیکن ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اس بارے میں دلیل دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''رودِ موسی'' کی طغیانی پر انھوں (ظفر علی خاں) نے جو نظم ''شورِ محشر'' کے نام سے لکھی اسے پڑھ کر مولانا حالی نے اپنے ایک خط مورخہ ۱۱ مارچ ۱۹۰۵ میں[۱۱۹] بہت تعریف کی ہے۔ راقم نے مولانا حالی کا مذکورہ خط غور سے دیکھا تو

اندازہ ہوا کہ اس خط میں مولانا نے کہیں بھی نظم ''شورِ محشر'' کی تعریف نہیں کی اور نہ ہی پورے خط میں اس نظم کا کہیں ذکر کیا ہے۔ظاہری بات ہے جو نظم حالی کے تحریر کردہ اس خط کے تین برس بعد یعنی ۱۹۰۸ء کی تخلیق ہو، اس کی تعریف وہ ۱۹۰۵ء میں کیسے کر سکتے تھے؟ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے مذکورہ خط کا حوالہ مکاتیب حالی مرتبہ شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی سے دیا تھا۔انھوں نے یہ خط کہاں سے لیا، اس بات کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔راقم نے اس خط کی تلاش شروع کی تاکہ تاریخ کے حوالے سے ذہن میں پیدا ہونے والے خدشے کو دور کیا جا سکے۔ بالآخر یہ خط دکن ریویو مارچ ۱۹۰۵ء کے شمارے میں مل ہی گیا۔اس خط کی آمد پر اپنی مسرت کا اظہار کرتے ہوئے مولانا ظفر علی خاں نے لکھا کہ ''حقیقت یہ ہے کہ بی اے کی ڈگری نے بھی مسرت و فخر کی وہ کیفیت ہمارے دل میں پیدا نہ کی تھی جو اس والا نامہ کی ہے''۔[۱۴۰] اس نظم کی مزید وضاحت سے قبل مولانا حالی کے مذکورہ خط کے متن کو ملاحظہ کیجیے:

> جنوری کا دکن ریویو سامنے رکھا ہوا تھا... سرے ہی پر آپ کی نظم جو ''رودِ موسی'' پر لکھی گئی تھی،نظر پڑی اوّل سے آخر تک بڑے غور سے اور بڑے شوق کے ساتھ پڑھی... اب پرانی نظمیں تو (الا ماشاء اللہ) اس لیے دیکھنے کو جی نہیں چاہتا کہ ان میں کوئی نئی بات دیکھنے میں نہیں آتی اور نئی طرز کی نظموں میں گو مضامین نئے ہوتے ہیں مگر وہ چیز جس کو شاعری کی جان کہنا چاہیے، کہیں نظر نہیں آتی۔لیکن اس نظم کو دیکھ کر میں متحیر ہو گیا... رودِ موسی پر جو کچھ آپ نے لکھا ہے۔یہ محض زورِ طبع اور شاعری کی خداداد قابلیت سے لکھا ہے... اگر آپ جیسے دو چار آدمی ملک میں پیدا ہو جائیں تو کچھ امید پڑتی ہے کہ نئی شاعری چل نکلے۔مجھے تو مسلمانوں کے دکھڑے نے اتنی مہلت ہی نہیں دی کہ نیچر کے مظاہر پر کچھ طبع آزمائی کرتا۔[۱۴۱]

پورے خط میں مولانا حالی نے کہیں بھی نظم ''شورِ محشر'' کا ذکر نہیں کیا البتہ ''رودِ موسی'' پر لکھی گئی نظم کا تذکرہ کرتے ہوئے مولانا ظفر علی خاں کی نیچرل شاعری کی داد دی ہے۔ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی ایک اور تصنیف میں ''شورِ محشر'' کے ضمن میں لکھا کہ ''مختلف ادبی جریدوں نے اس نظم کو بڑے اہتمام سے شائع کیا۔دکن ریویو کے شمارہ جنوری ۱۹۰۵ء میں بھی یہ نظم چھپی''۔[۱۴۲] جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ شمارے میں جو نظم چھپی وہ ''شورِ محشر'' نہیں بلکہ ''رودِ موسی'' ہے۔[۱۴۳] ۱۳۲ اشعار پر مشتمل اس نظم میں شاعر نے طغیانی

سے ہونے والی تباہی کا نہیں بلکہ اس ندی کے حسن وجمال اور خوبصورتی کا حال بیان کیا ہے۔ یہ نظم نیچرل شاعری کے سلسلے کی ایک ناقابلِ فراموش کڑی تھی۔ اس لیے مولانا حالی نے خط لکھ کر اس نظم کی تعریف کی تھی۔ نظم میں ظفر علی خاں نے جذبات نگاری کے ساتھ ساتھ مناظرِ قدرت کی جس انداز سے تصویر کشی کی ہے وہ بڑی مؤثر ہے۔ نظم کا ڈرامائی اندازِ قاری کے ذہن کو ایسی فضاؤں میں لے جاتا ہے جہاں سے اسے مختلف مناظر کی چلتی پھرتی تصویریں نگاہوں کے سامنے دکھائی دیتی ہیں۔[۱۲۴] شاعر کبھی نہر کے ٹھنڈے میٹھے پانی کا ذکر کچھ یوں کرتا ہے کہ:

اے نہر تیرا پانی شیریں ہے یا گوارا مصری کی اک ڈلی ہے جو تیری کنکری ہے[۱۲۵]

اور کبھی ندی کے آس پاس موجود ہریالی اور مختلف موسموں میں ندی کے اندر آنے والی تبدیلی کا حال یوں بیان کیا ہے:

موجوں کے آستاں پہ سبزے کا لہلہانا آبِ رواں کا آنچل جھالر ہری ہری ہے
جنگل میں ہو رہا ہے تیرے قدم سے منگل تو صنع[۱۲۶] ایزدی ہے تو شانِ داوری ہے[۱۲۷]

غرض کہ دکن ریویو ۱۹۰۵ء میں شائع ہونے والی اس نظم میں کہیں بھی اس طغیانی کا حال بیان نہیں کیا گیا جس نے حیدرآباد دکن کو تباہ وبرباد کر دیا تھا۔ کیونکہ نظم کا موضوع ''رودِ موسیٰ'' ہے اس لیے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کو گمان ہوا ہوگا کہ یہ ہولناک سانحہ ۱۹۰۵ء میں رونما ہوا۔ لہٰذا اپنی دو مختلف تصانیف میں نہ صرف انھوں نے اس سن کو دہرایا بلکہ مولانا حالی کے خط کا حوالہ بھی دے ڈالا جو انھوں نے نیچرل شاعری کی تعریف کے ضمن میں ظفر علی خاں کو لکھا تھا۔ کسی حادثے، سانحے یا واقعے کی تاریخ کے بیان میں ضروری ہے کہ ہم مستند تاریخ کی کتابوں سے ضرور مدد لیں۔ اگر ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار حیدرآباد دکن پر لکھی گئی مستند تاریخوں کا مطالعہ کرتے تو ان سے یہ سہو ہرگز نہ ہوتا۔ اس کے علاوہ ان کا یہ کہنا کہ اب یہ نظم ''نایاب ہے اور ان کے کسی مجموعۂ کلام میں بھی شامل نہیں''[۱۲۸] سراسر غلط ہے۔ کیونکہ یہ نظم نامکمل حالت میں ''شورِ محشر'' ہی کے نام ان کے شعری مجموعے بہارستان میں شامل ہے۔[۱۲۹] اس مجموعے میں نظم کا تیسرا، چوتھا اور پانچواں بند شامل ہے جب کہ پہلا، دوسرا اور چھٹا بند اس مجموعے میں موجود نہیں۔[۱۳۰] دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نظم کا تعارف کراتے ہوئے بہارستان کے مرتب اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی نے بھی طغیانی رودِ موسیٰ کے سانحے کا سن ۱۹۰۸ء ہی درج

کیا ہے۔[۱۳۱]

طغیانی رودِ موسی کے بعد خانماں برباد لوگوں کے لیے شہر میں جب مختلف امدادی مراکز قائم کیے گئے تو افضل گنج کے علاقے کا انتظام، جہاں تقریباً پچاس ہزار تباہ حال انسانوں کے کھانے پینے، کپڑے اور رہائش کا سامان مہیا کیا گیا تھا۔ ظفر علی خاں کے سپرد ہوا[۱۳۲] اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی نے سہواً اس علاقے کا نام افسر گنج لکھا ہے۔[۱۳۳] "افضل گنج" میں فرض کی ادائی کے دوران ظفر علی خاں نے اپنی جان کی پروا نہ کرتے ہوئے مصیبت زدوں کی مدد کی۔ سیلاب کی زد میں آیا ہوا ایک مکان جو گرنے والا تھا، اس مکان میں ایک عورت اور کم سن بچہ پھنسے ہوئے تھے۔ امداد کی کوئی صورت نظر نہیں آرہی تھی۔ ایسے میں ظفر علی خاں تمام خطرات سے بے پروا ہو کر اس مکان میں پہنچ گئے اور عورت اور بچے کو صحیح سالم نکال لائے۔ ان کے نکلنے کے چند منٹ کے بعد ہی وہ مکان زمین بوس ہو گیا۔[۱۳۴] انھوں نے نہایت ہمدردی اور جاں سوزی سے مسلسل اٹھارہ دن تک، دن رات یہ خدمت انجام دی۔ حکومت نظام نے ان کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے خوشنودی کا اظہار کیا۔[۱۳۵] اس قیامت خیز طغیانی کے بارے میں ظفر علی خاں کی نظم "شورِ محشر" کو ہزاروں کی تعداد میں چھاپا گیا۔[۱۳۶] اور اس کی آمدنی رودِ موسی کے سیلاب زدوں کی امداد کے لیے وقف کر دی گئی۔ انھوں نے یہ نظم ایک بڑے جلسے میں بھی سنائی جس میں مہاراجہ سر کشن پرشاد کے علاوہ بہت سے دوسرے حیدرآبادی امرا اور اکابر سمیت مسٹر واکر بھی موجود تھے۔[۱۳۷] ہندوستان کے ادبی حلقوں میں اس نظم کا بڑا شہرہ رہا۔[۱۳۸] نظم کی شہرت کا یہ عالم تھا کہ کان پور سے نکلنے والے ادبی رسالے زمانہ نے بھی اس کی اشاعت کا اہتمام کیا۔[۱۳۹] اور یہیں سے نقل کر کے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے اپنی تصنیف ظفر علی خاں ادیب و شاعر کے ضمیمے میں شامل کیا۔[۱۴۰] لیکن اب بھی اس بات کا امکان ہے کہ اس نظم کے کچھ بند آج بھی نایاب ہیں۔ شک میں مبتلا کرنے کا باعث مدیر مخزن سر عبدالقادر کا وہ جملہ ہے جو انھوں نے اس نظم کے تعارف میں لکھا۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ "نظم مستقل قدر کے قابل ہے اس لیے اس کے پہلے چھے بند ہم ان اوراق میں شائع کرتے ہیں"۔[۱۴۱] لہٰذا وہی چھے بند آج تک دستیاب ہو سکے۔ نظم کے بقیہ حصے سے آج بھی اردو دنیا محروم ہے۔ نظم کی تمہید میں ظفر علی خاں نے حیدرآباد دکن کی بربادی کے بعد وہاں کے باسیوں کی پریشانی اور غم والم کی کیفیات کا اظہار درج ذیل اشعار میں کیا ہے:

اس باغ میں ہے کیسا یہ مجمع پریشاں   صورت سے فکر ظاہر چہروں سے غم نمایاں
لالہ کی طرح سب کے سینوں میں داغ تاباں   شبنم کی طرح سب کی آنکھوں سے اشک غلطاں
ماتم بھی ایک دو کا گر ہو تو صبر کر لیں   لیکن یہاں تو صدہا گھر ہوگئے ہیں ویراں
قہر خدا کی صورت نازل ہوا دکن پر   بن کر قضائے مبرم موسیٰ ندی کا طوفاں[۱۴۲]

یہ وہی ندی ہے جس پر حیدرآباد کے لوگ دل وجان سے فدا تھے اور جس کے نغمے ہمیشہ سے گائے جاتے تھے۔ جس کے حسن میں کھو کر اور خوش گوار فضاؤں کو یاد کر کے شعرا اور ادبا، اسے موضوعِ سخن بناتے تھے۔ بقول ظفر علی خاں:

سمجھے ہوئے تھے جس کو ہم شہر کی رگِ جاں   میں جس کے وصف میں تھا کل اس طرح غزل خواں[۱۴۳]

اس شعر کے بعد تمہیدی بند کا اختتام ہوتا ہے اور دوسرے بند کا آغاز۔ اس بند میں ندی کے حسن اور خوبصورتی کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس بند کے اکثر اشعار وہی ہیں جو اس سے قبل ''رودِ موسیٰ'' کے نام سے دکن ریویو کی زینت بن چکے تھے۔[۱۴۴] البتہ اس نظم کے سات اشعار ''شورِ محشر'' میں شامل نہیں۔[۱۴۵] ''شورِ محشر'' کے دوسرے بند کے آخری دو اشعار نئے ہیں اور ''رودِ موسیٰ'' میں شامل نہیں۔ ان ہی دو اشعار کے ذریعے شاعر دوسرے بند میں اپنی کہی ہوئی ہر بات کی نفی کرتا ہوا نظم کے اصل موضوع کی طرف بڑھتا ہے۔ وہ دو شعر یہ ہیں:

آصف کہ جس کے سر پر سایہ ہے کبریا کا   جس کی جبیں سے ظاہر شانِ سکندری ہے
جو کچھ کہا ہے میں نے اے نہر تیری نسبت   الزام شاعری ہے افسوس میری نسبت[۱۴۶]

دوسرے بند میں دل فریب مناظر کو پیش کرنے اور رودِ موسیٰ کی تعریف میں کیے گئے تمام اشعار کو الزام شاعری قرار دینے کے بعد تیسرے بند میں شاعر ''امڈی ہوئی ندی کے طوفان درماں کا خوف ناک منظر پیش کرتا ہے''۔[۱۴۷] یہاں اس کا نرم اور شیریں لہجہ اچانک تند وتیز اور تلخ ہو جاتا ہے:

او نامراد ندی تجھ پر غضب خدا کا   الٹا ہے تو نے تختہ یارانِ آشنا کا
تیری ہر ایک ٹکر داعی بنی اجل کی   تیرا ہر اک تھپیڑا قاصد بنا قضا کا
اس واقعے کا ماتم برسوں بپا رہے گا   کانٹا ہر ایک دل میں غم کا چبھا رہے گا[۱۴۸]

مسلسل بارش اوراس کے نتیجے میں آنے والے طوفان نے جب تباہی وبربادی کا سلسلہ شروع کیا تو انسان کی ساری کوششیں اور تدبیریں، اس طوفان کو روکنے میں ناکام ثابت ہوئیں اور پورے حیدرآباد دکن میں ایک ایسے انسانی المیے نے جنم لیا جس میں ہر انسان حسرت ویاس کی تصویر نظر آرہا تھا۔ دکن کی تاریخ میں انسانی بے بسی اور بے چارگی کی ایسی دوسری مثال کم ہی ملے گی۔ چوتھے بند میں شاعر نے اس صورتِ حال کو اس شعر میں نظم کیا ہے:

قدرت کی طاقتوں کو دستِ قضا ہی روکے ۔۔۔ انساں کی کوششیں ہیں بے کار اور معطل[۱۴۹]

اس منظر کو دیکھنے والے بے اختیار یہ کہنے پر مجبور ہو گئے کہ اس زمانے کا حیدرآباد ایک ایسے کھنڈر کا نقشہ پیش کر رہا تھا، جیسے روزِ محشر کسی نے صور پھونک کر اسے نیست ونابود کر دیا ہو۔ اس کی عکاسی کرتے ہوئے شاعر کا بیان ہے کہ:

محشر کا صور پھونکا موسیٰ نے کوبکو ہے ۔۔۔ شور نشور برپا بلدے میں سو بسو ہے[۱۵۰]

تباہی وبربادی بھی ایسی کہ ختم ہونے کا نام ہی نہیں لے رہی تھی۔ ندی کا پانی ہر لحظہ بڑھتا ہی چلا جا رہا تھا اور یوں محسوس ہوتا تھا جیسے پورا شہر صفحۂ ہستی سے مٹ کر دریا کا حصہ بن جائے گا۔ بڑھتے ہوئے پانی کو دیکھ کر لوگوں کا خوف کے مارے جو حال تھا اس منظر کو شاعر نے اس طرح پیش کیا ہے:

جوش و خروش اس کا ہر لحظہ بڑھ رہا ہے ۔۔۔ سہمی ہوئی ہے خلقت ہوش و حواس[۱۵۱] ہیں شل[۱۵۲]

جیسے جیسے مکانات کھنڈر میں تبدیل ہوتے گئے اور انسانی نعش جا بجا پانی میں بہتی دکھائی دیں تو شاعر اس منظر کو کربلا کے مناظر سے تشبیہ دیتے ہوئے یہ کہنے پر مجبور رہا کہ:

ہر ہر کھنڈر میں لاشے صدہا پڑے ہوئے ہیں[۱۵۳] ۔۔۔ بلدہ کا ہر محلّہ ہے کربلا کا مقتل[۱۵۴]

حسرت وغم کی تصویر پیش کرتے ہوئے اس تباہی کا ایسا حال نظم کے پانچویں بند میں نظر آتا ہے کہ آج بھی اس طوفان کے ہولناک مناظر انسان کو خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ ان اشعار میں شدتِ غم اور انسانی جذبات واحساسات کی حقیقی مصوری نظر آتی ہے جیسے:

وا حسرتا وہ صدہا گھر بار کا اجڑنا ۔۔۔ ہر نخل آرزو کا بنیاد سے اکھڑنا
دیوار و بام و در کا پانی میں غرق ہونا ۔۔۔ تنگیں عمارتوں کا پتوں کی طرح جھڑنا

اس ہاتھ کا، نہیں ہے کچھ جس میں جان باقی　　بہتے ہوئے درختوں کی ٹہنیاں پکڑنا
ہر لہر کا بپھرنا ہر موج کا اکڑنا　　شانِ جلالِ باری قہرِ خدا کا نقشہ[۱۵۵]

افسوس ناک حقیقت یہی ہے کہ اس طوفان کے نتیجے میں تقریباً ہر گھر سے جنازے اٹھے اور ہر وہ شخص، جو بچ گیا اس کے پاس اپنی اپنی ایک الگ دردناک کہانی ہے جسے سن کر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ان خونی داستانوں کو الفاظ میں بیان کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ غم و اندوہ کی اس داستان پر درد کو قلم بند کرنے اور سنانے میں شاعر کا کتنا جگر خون ہوا ہوگا[۱۵۶] اس کا اندازہ ہم اس نظم کے آخری بند کے مطالعے سے کر سکتے ہیں:

پھر بھی نہیں ہے لیکن یہ غم وہ غم کہ جس کا　　حق ہو ادا زباں سے یا چشمِ خوں فشاں سے
صدہا ہزارہا گھر ڈوبا ہوا ہے غم میں　　کیا خاک ان کی تسکیں ہو ایک نوحہ خواں سے
ایسی مصیبتوں کا جن سے فلک بھی کانپے　　کیوں کر مقابلہ ہو اک مشتِ استخواں سے[۱۵۷]

یہ نظم ظفر علی خاں نے اس طغیانی کے متاثرین کے لیے لکھی تھی لہٰذا جس جلسے میں یہ نظم سنائی گئی اس کے سامنے پورا منظر نامہ پیش کرنے اور اس تباہی کی تصویر دکھانے کے لیے نظم میں سوز و گداز پیدا کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے:

ندی کے دونوں جانب ہے ایک ہو کا عالم　　حیراں ہے عقل آئے اتنے کھنڈر کہاں سے
بازار اجڑ گئے ہیں ویران ہیں دکانیں　　سنسان ہیں محلے رستے ہیں بے نشاں سے
پامال ہو گئی ہے بستی یہ آفتوں کی　　تاراج ہو گیا ہے یہ گلستاں خزاں سے[۱۵۸]

تمام مصیبتوں اور پریشانی کے باوجود شاعر اس گلشن کو پھر سے آباد کرنے کا عزم و حوصلہ بھی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جس طرح نظام حیدر آباد میر محبوب علی خاں[۱۵۹] نے ان مصیبت زدہ لوگوں کی مدد کی، اس اعتراف کا مشاہدہ ان اشعار میں کیا جا سکتا ہے:

لاکھوں ستم رسیدہ جو فاقہ کر رہے تھے　　اٹھے ہیں سیر ہو کر اس کے کرم کے خواں سے
احسان مانتے ہیں اپنے نظام کا ہم　　منت پذیر دل کی زینت ہے امتناں سے[۱۶۰]

اور آخر میں صاحبِ حیثیت لوگوں کو دل کھول کر چندہ دینے کی اپیل اور مصیبت زدگان کے لیے مدد کی درخواست بھی کی ہے:

جیبوں کو اپنے ہم بھی پیسوں سے کر دیں خالی　　نکلے ہیں لعل و گوہر جس طرح بحر و کاں سے

مداس و بمبئی سے جب آرہے ہیں لاکھوں لازم یہ ہے کروڑوں کا چندہ ہو یہاں سے[۱۶۱]

اس نظم کا اثر بہت گہرا ہوا۔ بہت عرصے تک ادبی حلقوں میں اس کی بازگشت سنائی دیتی رہی۔ ندی کی تندی وتیزی کا قیامت خیز منظر اور بپھری ہوئی لہروں کے نتیجے میں آنے والی تباہی و بربادی کی جیسی تصویر ظفر علی خاں کی اس نظم میں پیش کی گئی ہے، بہت کم نظمیں واقعات کو اس طرح پیش کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔

طغیانیِ رودِ موسیٰ کے موضوع پر لکھنے والے دوسرے اہم شاعر سید احمد حسین امجد حیدرآبادی ہیں۔ امجد نے ابتدائی پانچ چھے برس تک زیادہ تر غزلیں اور رباعیاں کہیں لیکن اس زمانے کا بیش تر کلام ۱۹۰۸ء کی طغیانیِ رودِ موسیٰ کی نذر ہو گیا۔[۱۶۲] اس واقعے نے ان کی شاعری میں عجیب طرح کا سوز و گداز پیدا کیا۔ ان کو شاعری کا چسکا تو ناسخ کے دیوان کے مطالعے سے ہوا۔ پندرہ سولہ برس کی عمر میں انھوں نے پہلا شعر جو موزوں کیا۔[۱۶۳]

نہیں غم گرچہ دشمن ہو گیا ہے آسماں اپنا مگر یا رب نہ ہوتا مہرباں وہ مہرباں اپنا[۱۶۴]

اس شعر میں بھی ان کے لہجے کا سوز و گداز پوری طرح نمایاں ہے۔ امجد حیدرآبادی طغیانیِ رودِ موسیٰ سے راہِ راست متاثر ہوئے تھے۔ اس سانحے کے نتیجے میں ان کی والدہ، بیوی اور بیٹی، ان کی آنکھوں کے سامنے ڈوب گئی تھیں۔[۱۶۵] وہ خود اس حادثۂ جاں کاہ کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> رات کے آٹھ بجے تک ہمارے گھر میں گھٹنوں گھٹنوں پانی چڑھ آیا... ہمارے لیے یہ بہت نازک وقت تھا... نہ اِدھر کوئی راستہ نہ اُدھر کوئی سفر، اِدھر موت اُدھر ملک الموت... فوراً ماں کا ہاتھ پکڑا اٹھ کھڑے ہوئے، ماں کے ساتھ بیوی، بیوی کی گود میں بچی، ... میر قافلہ نے پہلے قدم رکھا اور یہ سمجھ کر کہ پانی میں اتر رہے ہیں، مگر ایسا نہیں ہوا، بلکہ ہمارا قدم ایک گرے ہوئے مکان کے ملبے پر پڑا۔ ہمارے بعد والدہ اور بیوی بچی مکان سے باہر ہو کر ملبے پر کھڑی ہو گئیں۔ اِدھر ہم باہر ہوئے اُدھر چھت بیٹھ گئی۔[۱۶۶]

غوطے کھاتی ہوئی والدہ، بیوی اور بچی کو بڑی مشکل سے پانی سے نکال کر چھپر پر چڑھایا۔ لیکن صبح ہوتے ہی ندی کی زد سے فصیل شہر کا ایک حصہ گر پڑا جس کی وجہ سے ندی کا سمٹا ہوا زور دور دور تک پھیل گیا۔ پہلے پانی میں صرف چڑھاو تھا لیکن فصیل گرنے کے بعد روانی اور تیزی بھی آ گئی تھی۔ سب کے قدم اکھڑ گئے۔ بچی کو صندوق میں بند کر کے بہانے کی تدبیر بھی کی گئی لیکن سب بے سود۔ جس ڈالی کا سہارا لے کر اب تک بچے

ہوئے تھے وہ بھی ٹوٹ گئی۔ پورا خاندان اسی وقت غرق آب ہوگیا اور خود امجد بڑی مشکل سے اس خوفناک دھارے سے نکل کر کم زور دھارے میں آپڑے۔ کچھ دور بہنے کے بعد زنانہ ہسپتال کی بیار عورتوں نے ہمت کر کے انھیں بچایا۔ ان واقعات کی تفصیل خود امجد حیدرآبادی نے ''طغیانی رودِ موسی ۱۳۲۶ھ'' کے عنوان سے جمال امجد میں پیش کی ہے۔[۱۶۷] ان کی نثر کی لطافت، معرفت کے بیش بہا مضامین اور اسلوب بیان کی جدت کا اعتراف نصیر الدین ہاشمی نے بھی کیا ہے۔[۱۶۸] رودِ موسی کے واقعے نے امجد کی شاعری میں گہرا اثر ڈالا۔ غم والم اور سوز وگداز ان کی شاعری کا بنیادی موضوع بن گیا۔ یہاں تک کہ رباعیوں میں بھی اس قسم کے موضوعات جگہ بنانے میں کامیاب رہے:

بحر متلاطم میں بہا جاتا ہوں ہر دم طرف لحد کھنچا جاتا ہوں
بازار فنا میں کیا ٹھہرنا ہے مجھے میں صرف کفن لے کے چلا جاتا ہوں[۱۶۹]

امجد کی رباعیات، سوز وگداز اور دردوالم سے مملو نظر آتی ہیں۔ وہ غم والم کی اس کیفیت کا حکیمانہ استدلال پیش کرتے ہوئے، جس قسم کی توجیہات دیتے ہیں، اس سے ان کی زندگی کے فلسفے کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔[۱۷۰] جیسے:

ہر چیز کا کھونا بھی بڑی دولت ہے بے فکری سے سونا بھی بڑی دولت ہے
افلاس نے سخت موت آساں کر دی دولت کا نہ ہونا بھی بڑی دولت ہے[۱۷۱]

وہ پہلے اردو کے شاعر ہیں جنھوں نے رباعی گو شاعر کی حیثیت سے اردو دنیا میں نام پیدا کیا، اس لیے ان کو ''زندہ سرمد'' بھی کہا جاتا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری، حکیمانہ اور فلسفیانہ خیالات نے روحانی طور پر بھٹکے ہوئے لوگوں کی رہنمائی کی۔[۱۷۲] ان کی رباعیوں کا پہلا مجموعہ ۱۳۲۳ھ بمطابق ۱۹۰۵ء میں شائع ہو چکا تھا۔ اس مجموعے کی اشاعت کے ساتھ ہی ارباب نظر نے جان لیا کہ دکن کے افق سے رباعی گوئی کا ایک ایسا روشن ستارہ ابھرنے والا ہے، جس کے آگے دوسرے تمام رباعی گو شعرا کی چمک ماند پڑ جائے گی۔[۱۷۳] دنیا کی بے ثباتی اور ذاتی زندگی کے تلخ تجربات کا اظہار ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ اپنے آشیانے کے اجڑنے کا حال وہ جا بجا بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ جیسے:

باد صرصر سے آشیاں گرتا ہے اب لشکر عیش کا نشاں گرتا ہے

اب جاؤں کدھر کہاں پناہ لوں یا رب   پھٹتی ہے زمیں، آسمان گرتا ہے[۱۷۴]

اپنے چمن کی بربادی کا اظہار غزل کی تنگ دامانی میں بھی وہ بڑی خوب صورتی سے کرتے نظر آتے ہیں۔ جیسے:

برباد نہ کرے کس کا چمن بے درد خزاں سے کون کہے   تاراج نہ کر میرا خرمن اس برقِ تپاں سے کون کہے
مجھ خستہ جگر کی جان نہ لے یہ کون اجل کو سمجھائے   کچھ دیر ٹھہر جا اے دریا، دریائے رواں سے کون کہے[۱۷۵]

طغیانی رودِ موسی کے سانحے کے بعد ''امجد کی زندگی رنج والم اور یاس و حرماں کا ایک مجسمہ بن گئی''۔[۱۷۶] ظاہری بات ہے جس شخص کی زندگی میں ایسا حادثہ ہوا ہو، جس میں بیک وقت گھر کے تین افراد موت کی آغوش میں چلے گئے ہوں وہ بھی ایسے کہ ان کی نعش تک نہ ملی ہو۔[۱۷۷] اس صورتِ حال میں یہ رویہ پیدا ہو جانا فطری عمل تھا۔ دیگر اصناف کی طرح امجد کی نظم گوئی میں بھی یہی رویہ موجود ہے۔ ''قیامتِ صغریٰ'' کے نام سے انھوں نے جو نظم طغیانی رودِ موسی کے سانحے پر لکھی وہ شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ نظم ان کے شعری مجموعے ریاض امجد میں شامل ہے۔ ریاض امجد کی نظموں میں لطیف احساسات اور انسانی ہمدردی کے وہ نمونے ملتے ہیں جو امجد کے دل کی تڑپ اور روحانی بلندی کا پتا دیتے ہیں۔[۱۷۸] مجموعے کے دیباچے میں عبدالغنی وارثی نے لکھا کہ:

> ہر نظم اعلیٰ اخلاق کی ایک بہترین کتاب ہے۔ طرزِ ادا دلکش، زبان نہایت صاف، مضمون چست اور موثر ہے... (رودِ موسی کے موضوع پر لکھی گئی نظم) ''قیامت صغریٰ'' خصوصیت کے ساتھ قابلِ ذکر ہیں۔[۱۷۹]

اس نظم میں ان کی آپ بیتی بھی ہے رودِ موسی ندی کی طغیانی کے کرب ناک مناظر بھی۔[۱۸۰] دوستوں کی فرمائش پر اس ہولناک واقعے کی تصویر امجد نے بڑے جذباتی انداز سے پیش کی ہے۔ مسدس کی ہیئت میں تخلیق کی گئی نظم ''قیامتِ صغریٰ'' میں پچیس بند اور ''تصویرِ غم'' میں نو بند شامل ہیں۔ نظم کیا ہے طغیانی رودِ موسی کے پورے واقعے کی منظر کشی ہے۔ کبھی شاعر، بیٹی کی یاد میں آنسو بہاتے ہوئے اپنا کرب ان اشعار میں پیش کرتے ہیں:

بیٹی! نہ تجھے باپ نے افسوس بچایا   دستِ ستم سے، سیلِ فنا سے نہ چھڑایا
دریا نے ترے حال پہ کچھ رحم نہ کھایا   کیا بھولی سی صورت پہ اسے رحم نہ آیا

یہ جسم ترا پھول سا دیواروں سے ٹکرائے　　سیلاب میں بہہ جائے تری ننھی سی جاں ہائے[۱۸۱]

اور کبھی پورے کنبے کو اس سیلابی ریلے میں ڈوبتے دیکھ کر بے بسی کے عالم میں پکار اٹھتے ہیں کہ:

مادر کہیں اور میں کہیں بادیدۂ پُرنم　　بی بی کہیں اور بیٹی کہیں توڑتی تھی دم[۱۸۲]

زندگی کے ستم بالائے ستم اور دکھ کی اس کیفیت کے بیان میں امجد اپنے آپ کو دنیا کا سب سے بدقسمت انسان سمجھنے پر مجبور نظر آتے ہیں۔ زندگی نے جو دکھ انھیں دیے، وہ دشمنوں کے لیے بھی اس دکھ اور تکلیف سے پناہ چاہتے ہیں:

جو ہم نے سہا ہے نہ سہا ہوگا کسی نے　　دیکھا ہے جو کچھ ہم نے وہ دشمن بھی نہ دیکھے
کچھ ایسے دیے چرخِ ستمگار نے چرکے　　یک لخت ہوئے قلب و جگر کے کئی ٹکڑے[۱۸۳]

مسلسل بارش نے جب سیلاب کی شکل اختیار کر لی اور پانی ہر چیز کو تباہ و برباد کرتا ہوا شہر میں داخل ہوا تو خلقِ خدا کی پریشانی کا عجب ہی منظر تھا۔ ہر کسی کو اپنی موت سامنے نظر آ رہی تھی اور لوگ رو رو کر اس مصیبت سے چھٹکارے کی دعائیں مانگ رہے تھے۔ لیکن یہ دعائیں بھی بے اثر ہو چکی تھیں۔ لوگ یکے بعد دیگرے اس سیلاب کی نذر ہوتے جا رہے تھے۔ اس منظر کو پیش کرتے ہوئے امجد کا بیان ہے کہ:

تاریکی میں دریا نے اک اندھیر مچایا　　سیلاب فنا بن کے کیا سب کا صفایا
پاؤں سے گذرتا ہوا پھر سینے تک آیا　　آگے جو بڑھا موت نے بس حلق دبایا[۱۸۴]

جب سب کچھ ختم ہو جاتا ہے اور سوائے حسرت و مایوسی کے کچھ ہاتھ نہیں رہتا۔ یہاں تک کہ اپنے پیاروں کی نعشیں بھی انھیں نہیں ملتیں تو غم کی شدت مزید بڑھ جاتی ہے۔ اس شدتِ غم میں وہ بے تاب ہو کر اپنی بے بسی کا اظہار کچھ اس طرح کرتے نظر آتے ہیں:

دوں کس کو کفن کس کا میں تابوت بناؤں　　ہے قبر کہاں پھول کہاں جا کے چڑھاؤں[۱۸۵]

انفرادی غم جب اجتماعی غم میں تبدیل ہوا اور اس قیامت خیز منظر کو شاعر نے پورے حیدرآباد میں دیکھا تو اسے اپنے غم کا احساس کم ہوتا ہوا محسوس ہوا۔ ہر جگہ بکھرے ہوئے ملبے کے ڈھیر اور جابجا پھیلے نعشوں کے انبار کو دیکھ کر امجد اس اجتماعی کرب سے دوچار ہوئے جو اس وقت پورے حیدرآباد دکن پر چھائی ہوئی تھی۔ اس کیفیت کا اظہار اپنی ایک اور نظم ''تصویرِ غم'' کے آخری بند میں بھی کرتے ہیں:

ہزاروں گھر ہوئے ظالم اجل کے ہاتھ خراب　　فنا کی سینکڑوں چہروں پہ پڑ گئی جلباب
بہت سے ڈوب گئے آفتاب عالم تاب　　خدا کسی کو نہ دے داغ فرقتِ احباب[۱۸۶]

یہ نظم اثر پذیری میں اپنا کمال دکھاتی ہوئی حقیقت نگاری اور انسانی رنج والم کے اس احساس کی پوری طرح عکاسی کرتی ہے جو اس زمانے کے حیدرآباد میں بالعموم پایا جاتا تھا۔ انھوں نے اس موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا۔ نظم کا ہر مصرع اور ہر شعر انتہائی مربوط ہے اور نظم کو پڑھ کر قاری اس واقعے کے ہر منظر کو اپنی نظروں کے سامنے پاتا ہے۔ اس نظم کی تاثیر کا اندازہ مولانا مناظر احسن گیلانی کے بیان کردہ اس واقعے سے لگایا جا سکتا ہے جس میں وہ کہتے ہیں کہ:

> حکیم سید محمد احمد، حیدرآباد ایک دفعہ اپنے بال بچوں کے ساتھ آئے ہوئے تھے۔ ہمارے ہاں سے حضرت امجد کی نظموں کا وہ مجموعہ پڑھنے کے لیے لے گئے جس میں قیامتِ صغریٰ والی مشہور نظم بھی شریک تھی... اس نظم کو مولانا سید محمد مرحوم کہتے تھے کہ قیام گاہ پر پہنچنے کے بعد پڑھنے لگا۔ رات کا وقت تھا۔ پڑھتے پڑھتے اچانک مجھ پر یہ حالت طاری ہوئی کہ گویا طوفان کا وہی سماں میرے سامنے قائم ہو گیا ہے... اس ہلچل میں مجھ پر ایسی بدحواسی چھائی کہ پلنگ سے بے محابا اٹھ کر اس چارپائی کی طرف دوڑ پڑا جس پر میری بچی فاطمہ سوئی ہوئی تھی۔ وہ سو رہی تھی اور میں بار بار اس کے چہرے کو یہ سوچتے ہوئے دیکھ رہا تھا کہ خدا نے بڑا فضل کیا۔ طوفان کے ریلے میں بہہ جانے سے بچی بچ گئی۔[۱۸۷]

ایسی تاثیر بلاشبہ بہت کم نظموں میں پائی جاتی ہے۔ اس تاثیر کو پیدا کرنے میں امجد جیسی جگر سوزی کی ضرورت ہے۔ اپنے شعری مجموعے ریاض امجد طبع دوم میں اس نظم کے پس منظر کے بیان میں جو شعر انھوں نے درج کیا ہے وہ پوری طرح ان کے حال کی عکاسی کرتا ہے۔ شعر ملاحظہ کیجیے:

ہیں بدن میں زخم ہزار ہا وہ ہے کون جا کہ جہاں نہیں　　مرے درد دل کو نہ پوچھیے کہ کہاں ہے اور کہاں نہیں[۱۸۸]

اس کے علاوہ بھی امجد کے یہاں اس موضوع پر بہت سے اشعار موجود ہیں۔ رسالہ ادیب دکن کے طوفان نمبر میں بھی "نالہ ہائے دردمند" کے نام سے اُن کا کلام شائع ہوا جو شدتِ احساس اور تاثیر میں اپنی مثال آپ ہے۔ جیسے:

وہ زور شور ندی کا وہ حشر زا طوفان　　نزول رحمتِ حق تھا عذاب کی مانند[۱۸۹]

اس سانحے کے بعد شاعر کو جس ذہنی کرب سے گذرنا پڑا اور معاشی تباہی کے بعد جس کسمپرسی کی حالت میں وہ جینے پر مجبور رہے اس کا حال بیان کرتے ہوئے اپنی ایک اور نظم ''افسانۂ غم'' میں ان کا بیان ہے کہ:

ہوئی جب خانہ بربادی مری سیلاب موسیٰ سے　　رہا کپڑا پہننے کو نہ کھانے کے لیے ٹکڑا
پریشانی کا عالم، رنج و حسرت، یاس و ناکامی　　دل پہ درد میں رہ رہ کے ہر دم درد اٹھتا ہے
زن و فرزند و مادر ہوگئے نذر اجل ہے ہے　　کروں کس کس کا ماتم کچھ سمجھ ہی میں نہیں آتا[190]

امجد کی حالت زار پر دیگر شعرا نے بھی اشعار کہے ہیں۔ بشیر النساء بیگم نے ان کی زندگی کی حالت کا نقشہ کھینچتے ہوئے کہا:

رود موسیٰ کا وہ طوفاں! اور تنہا تیری جاں　　پانی ہی پانی نظر آتا تھا زیر آسماں[191]

اسی طرح ابوسعد اسمٰعیل سید نے بھی اس صورت حال کا نقشہ کھینچا ہے:

طغیانی موسیٰ میں نہا کر نکلا　　آلام کا طوفان اٹھا کر نکلا
وہ کون؟ وہی شاہِ رباعی امجد　　توحید کی اک راہ دکھا کر نکلا[192]

امجد کے علاوہ جن شعرا نے اس موضوع پر عمدہ نظمیں کہیں ان میں ایک نام محبّ حسین محب کا بھی ہے۔ ''مرثیہ شہدائے طغیانی رودِ موسیٰ'' کے نام سے لکھی گئی نظم میں انھوں نے ان واقعات کو بڑی تفصیل سے پیش کیا ہے۔ مسدس کی ہیت میں لکھی گئی اس نظم میں ۴۸ بند ہیں۔ نظم میں تسلسل کے ساتھ اس پورے واقعے کو پیش کرتے ہوئے تمام جزئیات کو بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آج بھی اس مرثیے کو پڑھ کر اس عہد میں ہونے والی تباہی اور اس کی بحالی کے لیے کیے جانے والے اقدامات کا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ ابتدا میں اس طوفان کی خوفناکی اور تباہی کا حال شاعر نے کچھ یوں بیان کیا ہے:

وہ خوفناک رات قیامت کی وہ سحر　　پھٹتے تھے جس کے ڈر سے فرشتوں کے بھی جگر[193]

رودِ موسیٰ کے پلوں کی تباہی اور ندی کے پانی کی بلندی کا حال بیان کرتے ہوئے شاعر نے اس منظر کو اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ سارا منظر ہماری آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتا ہے۔

بلدہ پہ قہر حق کا نمایاں ہوا اثر　　ندی چڑھی تو ہوش اڑے سب کے سر بسر

طوفانِ نوح آگیا ہر شخص کو نظر　　تھا ڈوبنے کا شہر کے ہر ایک کو خطر
ڈوبے جو پل تو شور قیامت بپا ہوا　　بھاگر پڑی تو جان کا خطرہ سوا ہوا[194]

لوگ کس طرح اپنی جان بچانے میں مصروف تھے اور اس سلسلے میں کیا کیا جتن کیے جا رہے تھے اس کی عکاسی شاعر نے کچھ اس طرح کی ہے:

کچھ چڑھ گئے تھے اونچے درختوں پہ جا بجا　　جڑ سے وہی اکھڑ کے بہے وا مصیبتا
پانی میں ان درختوں کا تھا کچھ عجب سماں　　شاخوں پہ پھل تھے آدم زندہ ہزارہا[195]

گھربار، مال و اسباب کی تباہی تو ایک طرف انسانی بے بسی اور بے کسی کی جو داستان یہ طوفان چھوڑ گیا کچھ اس کا اندازہ اس شعر سے لگایا جا سکتا ہے:

کہتے ہیں لوگ فیل بھی وہ ایک بہہ گئے　　چوہوں کی طرح ریت میں دب دب کے رہ گئے[196]

جس قدر انسانی جانیں اس طوفان کی نذر ہوئیں اور ہلاکتوں کا شمار کرنا جس قدر مشکل ہوا اس کے متضاد دعووں کا اوپر بیان ہو چکا ہے۔ ہزاروں نعشوں کے جا بجا زیاں کو اور ان کی بے حرمتی کو شاعر نے کچھ یوں بیان کیا ہے:

لاشاں پہ لاشے مُردوں پہ مُردے تھے جا بجا　　جو دب گئے مکانوں میں ان کا نہیں پتا
ندی میں بہہ گئے تھے جو مردے ہزارہا　　وہ کرگس اور زاغ و زغن کی ہوئی غذا
بہہ بہہ کے مردے ساحل مدراس تک گئے　　ساتھ ان کے سب مکانوں کی آس اس تک گئے[197]

لوٹ مار کرنے والے بے حس لوگ جس طرح موقعہ پرستی کا مظاہرہ کر کے مُردوں کے مال و زر پہ ہاتھ صاف کر رہے تھے اس پر شاعر نے یوں طنز کیا ہے:

بے رحم لوٹنے لگے مُردوں کا مال و زر　　تھا غم ہر ایک دل میں خوشی تھی نہیں مگر
سمجھے نہ یہ کہ ہم کو بھی در پیش ہے سفر　　اس حادثے کا بھی نہ ہوا دل پہ کچھ اثر[198]

طوفان کے بعد نظام کے حکم سے جو ریلیف کیمپ قائم ہوئے اور امدادی سرگرمیاں شروع ہوئیں اس منظر کو بھی شاعر نے قلم بند کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

کپڑے، ڈوپٹے، ساریاں بٹتی تھیں جا بجا　　نقد اور ادھار ملتا تھا کپڑے کے بھی سوا

آفت زدوں کی ہر طرح امداد کرتے تھے　　ویراں شدہ مقاموں کو آباد کرتے تھے[۱۹۹]

اس سانحے پر لکھی گئی ایک اور نظم ''سیل فنا'' کے نام سے رسالہ ادیب کے طوفان نمبر میں شائع ہوئی۔ اس نظم کو سید نثار احمد احمدی نے تخلیق کیا۔ شاعر نے دکن میں پیش آنے والے اس واقعے کو ایک ایسا سانحہ قرار دیا ہے، جس کا اثر تا دیر قائم رہے گا:

ظلم و ستم کا تیرے برپا رہے گا ماتم　　عالم میں ہم ہیں جب تک، ہم میں ہے جب تلک دم[۲۰۰]

اس کے علاوہ شاعر نے اس تباہی و بربادی اور انسانی جانوں کے زیاں کو بڑے پُر درد انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے جیسے:

صد حیف وہ ہزاروں گھر بار کا اجڑنا　　اور سطح آب پر یوں بہ بہ کے جان دینا
طوفان کی وہ شدت موجوں کے وہ تھپیڑے　　وہ بے کسی کا عالم وہ بے بسی کا مرنا[۲۰۱]

طوفان کی شدت جس قسم کی تباہی و بربادی لائی، اس کی نظیر تاریخ عالم میں کم ہی ملتی ہے۔ کوئی گھر ایسا نہ بچا کہ جہاں ماتم بپا نہ ہو۔ جہاں جہاں سے اس طوفان کا گذر ہوا ایک دل خراش داستان چھوڑ گیا۔ لوگوں کے آنسو، رو رو کر اس غم میں خشک ہو گئے۔ اسی لیے شاعر یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ:

پتھرا گئی ہیں آنکھیں آنسو نہیں نکلتے　　ہاتھوں میں بھی نہیں اب سینہ زنی کی طاقت[۲۰۲]

آخر میں شاعر اس ساری تباہی و بربادی کو اپنے اعمال کی سزا قرار دیتے ہوئے سپردگی کے عالم میں یہ تک کہنے سے گریز نہیں کرتے کہ:

ندی کی کیا حقیقت اس کی بساط کیا تھی　　یہ تھی سزا عمل کی یہ مرضی خدا تھی[۲۰۳]

طغیانی رودِ موسیٰ کے عنوان سے ایک اور نظم سیف الدین شباب نے تخلیق کی۔[۲۰۴] یہ نظم بھی مسدس کی ہیت میں ہے اور اس میں ۱۴ بند ہیں۔ اس نظم میں بھی رودِ موسیٰ کے واقعے کو پُر درد انداز میں بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ نظم کے آغاز کا بند ہی اپنے موضوع کی پوری وضاحت کرتا نظر آتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

صبح دو شنبہ آہ آفت تھی　　مجبر آمد قیامت تھی
نذرِ سیلاب لوگ آہ ہوئے　　کیسے کیسے مکاں تباہ ہوئے[۲۰۵]

شاعر نے اس واقعے کو قیامت سے تشبیہ دیتے ہوئے گھر گھر سے اٹھنے والی آہ و بکا کو بڑے

موثر انداز سے پیش کیا ہے جیسے:

سچ تو یہ ہے کہ روز محشر تھا　　نفسی نفسی کا شور گھر گھر تھا[۲۰۶]

ایک اور نظم سید ظفر حسن عبرت نے ''انقلاب دہر'' کے نام سے لکھی۔[۲۰۷] چھ بند پر مشتمل اس نظم میں حیدر آباد دکن کی تباہی و بربادی کا پُرسوز بیان موجود ہے۔ وہ شہر جس کی رونق اور ترقی کی مثالیں پورے ہندوستان میں دی جاتی تھیں۔ یک لخت وہاں ویرانیوں نے بسیرا کر لیا۔ اس انقلاب پر شاعر کا بیان ہے کہ:

اے سواد حیدرآباد اے مقام محتشم　　بن گیا تو دفعتاً کیوں منبع درد و الم
آہ تجھ کو کھا گئی کیوں رودِ موسیٰ کی نظر　　انقلاب دہر نے کیوں تجھ پہ توڑا یہ ستم
ہائے وہ رعنائیاں نقشِ مثالی ہوگئیں　　حسن جوبن کی بہاریں سب خیالی ہوگئیں[۲۰۸]

نظم میں شاعر نے بڑی خوبصورتی کے ساتھ ماضی کے حیدرآباد کا موازنہ طغیانی کے بعد کے حیدرآباد سے کیا ہے اور اس اجڑے چمن پر آٹھ آٹھ آنسو بہائے ہیں۔ جس طرح حیدرآباد کی تہذیبی زندگی تباہ ہوئی اور معاشی بدحالی نے لوگوں کے گھروں میں دستک دی اس کا اندازہ اس شعر سے بخوبی کیا جا سکتا ہے:

یک بیک یارب زمانے نے جو لی کروٹ بدل　　سب ہمارے عیش و راحت کا گیا کس بل نکل[۲۰۹]

محمد عبدالکریم خاں صبؔر دہلوی نے بھی ''فسانۂ عبرت''[۲۱۰] کے نام سے ایک طویل نظم لکھی۔ شاعر نے رودِ موسیٰ کی طغیانی کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورتِ حال کو بہت تفصیل سے اس نظم میں پیش کیا ہے۔ ابتدا میں طوفان کی ہولناک تباہی اور آخر میں امدادی سرگرمیوں کی روداد پیش کی گئی ہے۔ خود شاعر بھی اس سانحے کے موقعے پر محلہ محبوب شاہی پٹیلہ برج میں مقیم تھے لیکن اتوار کو جب پانی چڑھنا شروع ہوا تو سارے محلے والے گھربار چھوڑ کر محفوظ مقام کی طرف نکل گئے تھے۔[۲۱۱] نظم میں شعری حسن کی کمی ہے۔ لیکن شاعر نے چونکہ اس پورے واقعے کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا لہٰذا پوری تفصیل اس نظم میں بیان کی ہے۔ اس طغیانی کو وہ عظیم سانحہ قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ اس سانحے کو ساری عمر نہیں بھول پائیں گے۔

یوں تو اس کے واقعے جتنے ہیں سب ہیں پُر اثر　　میں نے جو دیکھا نہیں بھولوں گا اس کو عمر بھر[۲۱۲]

سید علی حیدر طباطبائی نے ''شہر آشوب''[۲۱۳] کے عنوان سے مختلف اشعار اور قطعات کو یکجا کیا ہے۔ جان و مال کی تباہی کے ساتھ ساتھ نادر و نایاب جواہر اور کتب خانوں کی بربادی پر وہ نوحہ کناں ہیں:

مرنے سے بچے جو وہ ہیں محتاج و فقیر　　　سیلاب میں ہو گیا تلف مالِ خطیر
نادر وہ جواہر کہ نہ تھا جن کا نظیر　　　بے مثل کتابیں کہ نہ تھا جن کا شمار[۲۱۴]

اس کے علاوہ محمد احمد علی جودتؔ نے ''قیامت صغریٰ''[۲۱۵] کے نام سے چھوٹی بحر کی ایک نظم لکھی جس میں اس انقلاب کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔

کل جنھیں دنیا کی نعمت تھی نصیب　　　در بدر ہیں آج محتاج و غریب[۲۱۶]

فاروق شاہ پوری کی نظم ''حیدرآباد کی تباہی''[۲۱۷] کے عنوان سے زمانہ کان پور میں شائع ہوئی۔ شاعر نے اسے اپنے درد بھرے دل کی صدا قرار دیا اور اس تباہی پر آنسو بہائے۔ جس طرح ایک ہنستا بستا شہر طغیانی کے بعد اجڑے دیار کا نقشہ پیش کر رہا تھا، اس کی تصویر کشی کی ہے:

بن گیا ہے رنج و مایوسی کی اک تصویر تو　　　تیری صورت سے عیاں ہیں حسرت و غم کے نشاں
آہ کس کے سوگ نے تجھ کو کیا ہے سوگوار　　　اشک خونیں دیدۂ تر سے ترے ہیں کیوں رواں[۲۱۸]

اس تباہی کا دردناک منظر پیش کرتے ہوئے شاعر نے بڑے جذباتی انداز میں اس شہر کی رفعت و شان کو نہ صرف بیان کیا بلکہ ماضی اور حال سے دریچوں میں جھانک کر ان مناظر کو بڑے مؤثر انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ عظمت جس کا اب نشان تک باقی نہیں رہا، اس عظمتِ رفتہ کا نقشہ کچھ یوں کھینچا ہے:

نذرِ سیلِ آبِ موسیٰ ہوگئے یہ سب کے سب　　　مٹ گئے پانی کے ہاتھوں تیری عظمت کے نشاں[۲۱۹]

اس عظیم سانحے پر پورے ہندوستان میں جو ردِ عمل سامنے آیا اور لوگ جس طرح سوگوار ہوئے اس بابت شاعر کا بیان ہے کہ:

مشتہر ہے تیری بربادی کا قصہ چار سو　　　خون کے آنسو رلاتی ہے یہ تیری داستاں
صفحۂ تاریخ رنگیں ہوں گے تیرے ذکر سے　　　خوں سے لکھا جائے گا تیری تباہی کا بیاں[۲۲۰]

''سیلِ فنا'' کے نام سے ایک اور نظم مرزا نظام شاہ لبیب گورگانی دہلوی نے بھی لکھی۔ مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی اس نظم کے آٹھ بند ہیں۔ نظم میں فنی خامیاں موجود ہیں لیکن اس واقعے پر ایک حساس دل کی صدا صاف سنائی دیتی ہے۔ اس طغیانی کی شدت کے بیان کو دیکھیے:

شورِ طوفاں سے لرزتے تھے جبال و کہسار　　　صور پھکنے کا گماں ہوتا تھا سب کو ہر بار

تھے اذا زلزلت الارض کے پیدا آثار — نفسی نفسی کی صدا ہوتی تھی گردوں کے پار[221]

حامد حسن قادری نے بھی "سیلاب" کے نام سے ایک نظم لکھی۔ نظم اصل میں تو رام پور میں آنے والے سیلاب سے متاثر ہو کر لکھی گئی لیکن اس ضمن میں شاعر حیدرآباد دکن میں آنے والی تباہی کو بھی فراموش نہ کر سکے۔ لہٰذا وہ سیلاب کی غضب ناکی کا حال بیان کرتے ہوئے بے اختیار یہ اشعار پیش کرنے پر مجبور ہوئے:

تیری ٹکر سے نہ سنبھلا حیدرآباد آج تک — ہو سکے ہرگز نہ سب اوجڑے گھر آباد آج تک
کل کیا تھا تو نے اس کا شیشۂ دل چور چور — آج تیرے ہاتھ سے ہے چاک داماں رام پور[222]

ماہر کلثوری نے اپنی ایک مختصر نظم میں اس واقعے کی مادہ تاریخ بھی نکالی ہے:

پیر گردوں کچھ خبر بھی ہے تجھے کیا ہوگیا — سینکڑوں گھر گر گئے اک حشر برپا ہوگیا
سنگ دل روتے ہیں ماہر دیکھ کر اس حال کو — کھا گئی کس کی نظر یہ شہر کو کیا ہوگیا[223]

(۱۳۱۷ف)

غرض کہ ایک صدی قبل پیش آنے والا یہ واقعہ حیدرآباد دکن کی تاریخ کا وہ الم ناک سانحہ ہے جس کو آج بھی یاد کیا جاتا ہے اور جس کے جگر خراش اور دردناک واقعات کسی قیامت سے کم نہ تھے۔ زمانہ ہزاروں رنگ بدلتا ہے۔ دنیا میں ہمیشہ اس قسم کے تغیرات، انقلابات اور سانحات ہوتے رہتے ہیں لیکن کچھ سانحات ایسے ہوتے ہیں جن کا اثر چار پشت کے بعد بھی باقی رہتا ہے۔ ایسے ہی سانحات میں طغیانی رودِ موسی کو بھی شمار کیا جاسکتا ہے۔

مندرجہ بالا صفحات میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ طغیانی کی مفصل واقعات اور شاعری میں اس واقعے کے اثرات کا جائزہ لیا جائے۔ مقالے کو ریسرچ جنرل کی مناسبت سے مختصر کیا گیا ہے امید ہے کہ بعد میں اس موضوع کو تفصیل سے کتابی شکل میں پیش کیا جائے گا۔ ان واقعات کی مزید تفصیل ملاحظہ کرنا مقصود ہو تو رسالہ ادیب دکن کا طوفان نمبر ۱۹۰۸ء، بہار خزاں حیدر آباد یعنی طغیانی رودِ موسی مؤلفہ و مصنفہ مولوی سید محمد حسین صاحب اغلب موہانی اور اخبار مشیر دکن کی فائل بابت ۱۹۰۸ء-۱۹۰۹ء ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔[224]

حواشی

* صدر شعبۂ اردو، کراچی گرامر اسکول، کراچی۔

۱۔ وحیدہ نسیم، "پیش لفظ" موسیٰ کے کنارے مصنفہ حبیبہ قاضی (کراچی: گلستان مصطفےٰ، ۱۹۹۱ء)، ص۵۔

۲۔ بہت سے ادبا اور شعرا نے اس ندی کو "موسیٰ ندی" بھی لکھا ہے لیکن اصل نام "موسیٰ" ہی ہے۔ دیکھیے: تاریخ گلزار آصفیہ مصنف خواجہ غلام حسین خاں (حیدرآباد دکن: مطبع محمدی، ۱۳۰۸ھ)، ص۵۵۰۔

۳۔ وحیدہ نسیم، ص۶۔

۴۔ سید خورشید علی، "حیدرآباد کی حسرت ناک تباہی" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص۲-۳۔

۵۔ وحیدہ نسیم، ص۶۔

۶۔ سید خورشید علی، ص۶۔

۷۔ فخر الدین ارمان، "رود موسیٰ" سب رس دکن (جنوری ۱۹۳۹ء)، ص۱۹۷۔

۸۔ مرزا ظفر الحسن، دکن اداس ہے یارو (کراچی: ادارۂ یادگار غالب، ۱۹۷۸ء)، ص۳۹۔

۹۔ ظفر علی خان، "رود موسیٰ" مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)، ص۱-۲۔

۱۰۔ فخر الدین ارمان، ص۱۹۷۔

۱۱۔ سید خورشید علی، ص۶۔

۱۲۔ ایضاً، ص۷۔

۱۳۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، بستانِ آصفیہ حصہ اوّل (حیدرآباد دکن: مطبع انوار الاسلام، ۱۳۲۷ھ)، ص۸۰۲۔

۱۴۔ خواجہ غلام حسین خاں، تاریخ گلزار آصفیہ، ص۵۵۰۔

۱۵۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۰۲۔

۱۶۔ سید خورشید علی، ص۸۔

۱۷۔ ایضاً۔

۱۸۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۰۲-۸۰۵۔

۱۹۔ ایضاً، ص۸۰۵۔

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ نعمت علی خاں عالی، بحوالہ سید خورشید علی، ص۲۷-۲۸۔

۲۲۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۰۵۔

۲۳۔ علامہ نجم الغنی خاں، تاریخ ریاست حیدرآباد (لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۳۰ء)، ص۵۱۷۔

۲۴۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۰۵۔

۲۵۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۱۷۔

۲۶۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۰۵۔

۲۷۔ ایضاً، ص۸۰۶۔

۲۸۔ سید خورشید علی، ص ۸۔

۲۹۔ نواب ضرغام الدولہ بہادر، بحوالہ بستان آصفیہ ص ۸۰۷۔

۳۰۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۶۔

۳۱۔ نواب ضرغام الدولہ بہادر، بحوالہ بستانِ آصفیہ ص ۸۰۶-۸۰۷۔

۳۲۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۸۔

۳۳۔ ایضاً۔

۳۴۔ ایضاً۔

۳۵۔ سید خورشید علی، ص ۸۔

۳۶۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۸۔

۳۷۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص ۵۶۷۔

۳۸۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۸۔ مزید وضاحت کے لیے دیکھیے: رسالہ ادیب دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۸۔

۳۹۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص ۵۶۲۔

۴۰۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خاں: ادیب و شاعر (لاہور: مکتبۂ خیابان ادب، ۱۹۶۷ء)، ص ۳۸۔

۴۱۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خاں: حیات، خدمات و آثار (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، ص ۴۸۔

۴۲۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، میری داستان (لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۸۔
اس کے علاوہ حیدرآباد دکن کے تمام مؤرخین نے یہی سن درج کیا ہے۔

۴۳۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص ۵۶۳۔

۴۴۔ ایضاً۔

۴۵۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۹۔

۴۶۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص ۵۶۳۔

۴۷۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۱۰۵۔

۴۸۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۰۹۔

۴۹۔ سید خورشید علی، ص ۲۔

۵۰۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۱۰۲۔

۵۱۔ سید محمد فاروق، "حیدرآباد کی تباہی" مشمولہ زمانہ کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)، ص ۳۱۵۔

۵۲۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص ۵۶۲۔

۵۳۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۱۰۔
ان کی بات اس لیے بھی معتبر مانی جائے گی کہ ان کی تصنیف بستان آصفیہ اس سانحے کے صرف ایک برس بعد ۱۳۲۷ھ میں منظر عام پر آئی جب کہ نجم الغنی خاں صاحب کی تصنیف تاریخ ریاست حیدر آباد اس سانحے کے ۲۲ برس بعد ۱۹۳۰ء میں شائع

ہوئی۔

۵۴۔ سید خورشید علی، ص۵۔

۵۵۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۳۔

۵۶۔ سید احمد حسین امجد حیدرآبادی، رباعیات امجد (حیدرآباد دکن: عماد پریس، ۱۳۳۲ھ)، ص۵۳۔

۵۷۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۰۔

۵۸۔ محبت حسین محبت، ''مرثیہ شہدائے طغیانی رود موسیٰ'' مشمولہ ادیب دکن (۱۹۰۸ء): ص۹۵۔

۵۹۔ سید خورشید علی، ص۵۔

۶۰۔ عبدالحلیم شرر، ''موسیٰ ندی! موسیٰ ندی!!'' مشمولہ دل گداز، حیدرآباد دکن (اکتوبر ۱۹۰۸ء): ص۶۔

۶۱۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۰۔

۶۲۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۵۔

۶۳۔ سید خورشید علی، ص۱۰۔

۶۴۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۰–۸۱۱۔

۶۵۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۱۰۲۔

۶۶۔ ایضاً۔

۶۷۔ سید خورشید علی، ص۱۲۔

۶۸۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۳۔

۶۹۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۹۹۔

۷۰۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۱۔

۷۱۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۳۔

۷۲۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۱۰۷۔

۷۳۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۳۔

۷۴۔ سید خورشید علی، ص۱۴۔

۷۵۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۳۔

۷۶۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۱۔

۷۷۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۵۔

۷۸۔ سید خورشید علی، ص۴۲۔

۷۹۔ ایضاً، ص۱۷–۲۶۔

۸۰۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۶۴۔

۸۱۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۱–۸۱۲۔

۸۲۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۱۰۲۔

۸۳۔ سید خورشید علی، ص۲۹–۴۱۔

۸۴۔ محمد الدین فوق، "ظفر علی خان" مشمولہ اخبار نویسوں کے حالات (لاہور: مطبوعہ رفاہ عام اسٹیم پریس، ۱۹۱۲ء)، ص۱۲۔

۸۵۔ شفقت رضوی، "مولانا ظفر علی خان کا تعلق ریاست حیدر آباد سے" مشمولہ خدا بخش جنرل پٹنہ (اپریل، جون ۲۰۰۹ء): ص۵۶۔

۸۶۔ مرزا اکبر علی بیگ، محمد عزیز مرزا: شخصیت، حیات اور کارنامے (حیدر آباد دکن: ادارۂ شعر و حکمت، ۱۹۸۷ء)، ص۱۲۶۔

۸۷۔ محمد الدین فوق، ص۱۲۔

۸۸۔ نواب وقار الملک، "دیباچہ" مشمولہ خیالات عزیز مرتب منشی دیا نرائن نگم (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء): ص۱۴–۱۵۔

۸۹۔ مرزا اکبر علی بیگ، ص۱۲۶۔

۹۰۔ محمد یحییٰ تنہا، سیر المصنفین حصہ دوم (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۲۸ء)، ص۲۶۶۔

۹۱۔ نواب وقار الملک، ص۱۵۔

۹۲۔ شفقت رضوی، ص۵۵–۵۶۔

۹۳۔ نواب وقار الملک، ص۱۵۔

۹۴۔ شفقت رضوی، ص۵۶۔

۹۵۔ نواب وقار الملک، ص۱۵۔

۹۶۔ محمد یحییٰ تنہا، ص۲۶۷۔

۹۷۔ نواب وقار الملک، ص۱۵۔

۹۸۔ مرزا اکبر علی بیگ، ص۱۲۷۔

۹۹۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۲۶۔

۱۰۰۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۱۰۷۔

۱۰۱۔ سید خورشید علی، ص۴۲–۵۳۔

۱۰۲۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۶۔

۱۰۳۔ مرزا اکبر علی بیگ، ص۱۲۶۔

۱۰۴۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص۸۱۷۔

۱۰۵۔ بحوالہ سید خورشید علی، ص۴۳۔

۱۰۶۔ عبدالحلیم شرر، ص۴–۵۔

۱۰۷۔ علامہ نجم الغنی خاں، ص۵۲۵۔

۱۰۸۔ سید خورشید علی، ص۴۳۔

۱۰۹۔ ایضاً، ص۶۲–۹۷۔

۱۱۰۔ ایضاً، ص۲–۳۔

۱۱۱۔ مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۱۰۵۔

۱۱۲۔ عبدالحلیم شرر، ص۱-۲۔

۱۱۳ ایضاً، ص۳۔

۱۱۴۔ شورش کاشمیری، "مولانا ظفر علی خاں" مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر (۱۹۵۶ء)، ص۵۹۸۔

۱۱۵۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر (لاہور: مکتبۂ خیابان ادب، ۱۹۶۷ء)، سرورق کی پشت۔

۱۱۶۔ ایضاً، ص۱۳۸۔

۱۱۷۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، سرورق کی پشت اور مندرجات سے پہلے والے صفحے پر سن درج ہے۔

۱۱۸۔ ایضاً، ص۴۸۔

۱۱۹۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۱۵۲۔

۱۲۰۔ مولانا ظفر علی خاں، "دکن ریویو کی عزت افزائی" مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)، ص۴۵۔
اس میں دو خطوط شائع ہوئے، پہلا خط نور اللہ اور دوسرا مولانا الطاف حسین حالی کا ہے۔

۱۲۱۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ، "دکن ریویو کی عزت افزائی" خط مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)، ص۴۵۔

۱۲۲۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار، ص۴۸۔

۱۲۳۔ مولانا ظفر علی خاں، "روپوشی" مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)، ص۱-۲۔

۱۲۴۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۱۸۳۔

۱۲۵۔ مولانا ظفر علی خاں، "روپوشی"، ص۱۔

۱۲۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار نے یہ نظم مخزن دہلی کے شمارے جنوری ۱۹۰۹ء سے نقل کی ہے لیکن سہواً مصرع "تو وقع ایزدی ہے تو شان داوری ہے" درج کیا ہے جب کہ درست مصرع وہی ہے جو مقالے میں درج ہے۔ ملاحظہ کیجیے ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۳۳۷۔

۱۲۷۔ مولانا ظفر علی خاں، "روپوشی"، ص۲۔

۱۲۸۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۱۸۴۔

۱۲۹۔ مولانا ظفر علی خاں، "شور محشر" مشمولہ بہارستان (لاہور: مکتبۂ کاروان، سن ندارد)، ص۱۰-۱۲۔

۱۳۰۔ موازنے کے لیے دیکھیے: بہارستان میں شامل نظم "شور محشر" کا مطلع نمبر ۱۰ تا ۱۲ اور مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص۶۶-۷۰۔

۱۳۱۔ اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی، مرتب بہارستان، ص ۔

۱۳۲۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۶۷۔

۱۳۳۔ اصغر حسین خاں نظیر لدھیانوی، ص۱۔

۱۳۴۔ زمیندار (۱۴ جولائی ۱۹۶۴ء)۔

۱۳۵۔ محمد الدین فوق، ص۱۲۔

۱۳۶۔ ڈاکٹر غلام حسین خاں ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار، ص۴۹۔

۱۳۷۔ محمد الدین فوق، ص۱۲۔

۱۳۸۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار، ص۴۸۔

۱۳۹۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر" مشمولہ مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص۶۶-۷۰۔

۱۴۰۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۳۳۵-۳۴۲۔

۱۴۱۔ سر عبدالقادر، "شورِ محشر" مشمولہ مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص۶۶۔

۱۴۲۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۶۶۔

۱۴۳۔ ایضاً، ص۶۷۔

۱۴۴۔ موازنے کے لیے نظم "روداوِ ہی" مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء) اور "شورِ محشر" مشمولہ مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء) ملاحظہ کیجیے۔

۱۴۵۔ نظم "روداوِ ہی" کے وہ سات اشعار جو "شورِ محشر" میں شامل نہیں، دیکھنے کے لیے ملاحظہ کیجیے: دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)، ص۱-۲۔

۱۴۶۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۶۸۔

۱۴۷۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار، ص۵۲۔

۱۴۸۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۶۸۔

۱۴۹۔ ایضاً۔

۱۵۰۔ ایضاً، ص۶۹۔

۱۵۱۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۳۳۹ میں سہواً یہ مصرع "سہی ہوئی ہے خلقت، ہوش، حواس ہیں شل" درج ہے۔ اسی وجہ سے یہ مصرع وزن سے بھی گر گیا ہے۔

۱۵۲۔ درست شعر کے لیے ملاحظہ کیجیے ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۶۹۔

۱۵۳۔ ظفر علی خاں کے مجموعۂ کلام بہارستان میں یہ مصرع اس طرح درج ہے: "ہر گھر میں ہر کھنڈر میں لاشے پڑے ہوئے ہیں"، دیکھیے، ص۱۲۔ جب کہ مخزن (جنوری ۱۹۰۹ء)، ص۶۹ اور ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کی مذکورہ بالا تصنیف ظفر علی خان: ادیب و شاعر کے ص۳۳۹ میں یہ مصرع اس طرح درج ہے جیسا کہ راقم نے مقالے میں درج کیا ہے۔

۱۵۴۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۶۹۔

۱۵۵۔ ایضاً۔

۱۵۶۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار، ص۵۴۔

۱۵۷۔ مولانا ظفر علی خان، "شورِ محشر"، ص۷۰۔

۱۵۸۔ ایضاً۔

۱۵۹۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ظفر علی خان: ادیب و شاعر، ص۶۷۔

۱۶۰۔ مولانا ظفر علی خاں، "شورِ محشر"، ص۷۰۔

۱۶۱۔ ایضاً۔

۱۶۲۔ پروفیسر سید محمد، "امجد، جواب سرمد" مشمولہ سب رس دکن امجد نمبر (مئی، جون ۱۹۶۲ء)، ص ۱۳۔

۱۶۳۔ عظیم الدین محبت، "امجد بحیثیت غزل گو" سب رس دکن (۱۹۶۲ء)، ص ۳۶۔

۱۶۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، بحوالہ عظیم الدین محبت، ص ۳۶۔

۱۶۵۔ پروفیسر خواجہ حمید الدین شاہد، حکیم الشعرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف (کراچی: بہادر یار جنگ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۸۔

۱۶۶۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، جمال امجد (دکن: اعظم اسٹیم پریس، ۱۹۴۸ء)، ص ۸۵–۸۷۔

۱۶۷۔ ایضاً، ص ۸۸–۹۶۔

۱۶۸۔ نصیر الدین ہاشمی، "مقدمہ" مکتوبات امجد مرتبہ نصیر الدین ہاشمی (حیدر آباد دکن: شمس المطابع، ۱۳۳۵ھ)، ص ۸۔

۱۶۹۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، رباعیات امجد (کراچی: احمد برادرز، ۱۹۶۸ء)، ص ۵۸۔

۱۷۰۔ منیز جہانو کاؤس جی، "امجد بحیثیت رباعی گو شاعر" مشمولہ ارمغان امجد مرتبہ خواجہ حمید الدین شاہد (حیدر آباد دکن: ادارۂ ادبیات اردو، ۱۹۵۹ء)، ص ۳۶۔

۱۷۱۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، رباعیات امجد (کراچی: دار الاشاعت، ۱۹۶۰ء)، ص ۸۳۔

۱۷۲۔ خواجہ حمید الدین شاہد، "دکن کا نامور شاعر" مشمولہ ارمغان امجد، ص ۲۹۔

۱۷۳۔ پروفیسر سید محمد، ص ۱۳۔

۱۷۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، جمال امجد، ص ۱۲۔

۱۷۵۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، اردو شاعری کا انتخاب مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور (نئی دلی: ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء)، ص ۱۹۴۔

۱۷۶۔ نصیر الدین ہاشمی، "امجد حیدر آبادی" مشمولہ یادگار امجد مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی (حیدر آباد دکن: مطبع ابراہیمیہ، ۱۹۶۴ء)، ص ۲۶۔

۱۷۷۔ نصیر الدین ہاشمی، "امجد حیدر آبادی" مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر اول (جنوری ۱۹۵۶ء)، ص ۳۳۲۔

۱۷۸۔ پروفیسر سید محمد، ص ۱۳۔

۱۷۹۔ عبد الغنی وارثی، "دیباچہ" مشمولہ ریاض امجد (حیدر آباد دکن: عماد پریس، ۱۳۳۴ھ)، ص ۲۔

۱۸۰۔ پروفیسر خواجہ حمید الدین شاہد، حکیم الشعرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف، ص ۵۸۔

۱۸۱۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض امجد، ص ۵۴۔

۱۸۲۔ ایضاً۔

۱۸۳۔ ایضاً، ص ۵۲–۵۳۔

۱۸۴۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، ریاض امجد (حیدر آباد دکن: عماد پریس، ۱۳۳۵ھ)، ص ۵۶۔

۱۸۵۔ ایضاً، ص ۵۶۔

۱۸۶۔ سید احمد حسین امجد حیدر آبادی، "تصویر غم"، ص ۲۹۔

۱۸۷۔ مولانا مناظر احسن گیلانی، "حکیم الشعرا حضرت امجد حیدر آبادی اور فقیر گیلانی" مشمولہ سب رس حیدر آباد دکن ش ۷–۸ جلد ۱۹، امجد

نمبر (سن ندارد)، ص ۵۲۔

۱۸۸۔ سید احمد حسین امجد حیدرآبادی، رباعیاتِ امجد، ص ۵۲۔

۱۸۹۔ سید احمد حسین امجد حیدرآبادی، "نالۂ ہائے دردمند" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۹۳۔

۱۹۰۔ سید احمد حسین امجد حیدرآبادی، "افسانۂ غم" مشمولہ مخزن لاہور (فروری ۱۹۰۹ء)، ص ۱۳۲۔

۱۹۱۔ بشیر النساء بیگم، "یادِ امجد" مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۴ء)، ص ۱۰۴۔

۱۹۲۔ سید اسمٰعیل ابوسعد، "شاعرِ باقی، امجد" مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۴ء)، ص ۱۱۸۔

۱۹۳۔ محبت حسین محبت، "مرثیۂ شہدائے طغیانیٔ رود موسیٰ" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۹۲۔

۱۹۴۔ ایضاً، ص ۹۳۔

۱۹۵۔ ایضاً، ص ۹۴۔

۱۹۶۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۱۹۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۱۹۸۔ ایضاً، ص ۸۹–۹۰۔

۱۹۹۔ ایضاً، ص ۹۰۔

۲۰۰۔ سید نثار احمد احمدی، "سیلِ فنا" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۹۶۔

۲۰۱۔ ایضاً، ص ۵۶–۹۵۔

۲۰۲۔ ایضاً، ص ۹۶۔

۲۰۳۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۲۰۴۔ سیف الدین شباب، "سیلِ فنا" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۹۸–۱۰۱۔

۲۰۵۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔

۲۰۶۔ ایضاً، ص ۹۹۔

۲۰۷۔ سید ظفر حسن عبرت، "انقلابِ دہر" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۱۰۲–۱۰۴۔

۲۰۸۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔

۲۰۹۔ ایضاً، ص ۱۰۴۔

۲۱۰۔ عبدالکریم خاں صبر دہلوی، "تماشۂ عبرت" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۱۱۳–۱۲۰۔

۲۱۱۔ عبدالکریم خاں صبر دہلوی، "حواشی"، ص ۱۱۷۔

۲۱۲۔ عبدالکریم خاں صبر دہلوی، "تماشۂ عبرت"، ص ۱۱۵۔

۲۱۳۔ سید علی حیدر طباطبائی، "شہر آشوب" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۷۳–۸۱۔

۲۱۴۔ ایضاً، ص ۸۰۔

۲۱۵۔ محمد احمد علی جودت، "قیامتِ صغریٰ" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)، ص ۱۳۱–۱۳۲۔

۲۱۶۔ ایضاً، ص ۱۳۲۔

۲۱۷۔ فاروق شاہ پوری، "حیدرآباد کی تباہی" مشمولہ زمانہ کان پور (دسمبر ۱۹۰۸ء)؛ ص ۳۱۵–۳۱۶۔

۲۱۸۔ ایضاً، ص ۳۱۵۔

۲۱۹۔ ایضاً، ص ۳۱۶۔

۲۲۰۔ ایضاً۔

۲۲۱۔ مرزا نظام شاہ لبیب کورگانی دہلوی، "سیل فنا" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن (ستمبر ۱۹۰۹ء)؛ ص ۳۵۔

۲۲۲۔ حامد حسن قادری، "سیلاب" مشمولہ زمانہ کان پور (ستمبر ۱۹۰۹ء)؛ ص ۳۰۷۔

۲۲۳۔ ماہر کلھوری، "تاریخ ہائے طغیانی" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)؛ ص ۱۳۲۔
یہ مادہ تاریخ فاطمی تقویم کے مطابق ہے۔

۲۲۴۔ مانک راؤ وٹھل راؤ، ص ۸۲۲۔

مآخذ

ابوسعد، سید اسمعیل۔ "شاہ رباعی، امجد" مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۲ء)۔

احمدی، سید نثار احمد۔ "سیل فنا" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

اسان فخر الدین۔ "روداد میں" سب رس دکن (جنوری ۱۹۳۹ء)۔

امجد حیدرآبادی، سید احمد حسین۔ رباعیات امجد۔ کراچی: احمد برادرز، ۱۹۶۸ء۔

__________۔ رباعیات امجد۔ کراچی: دارالاشاعت، ۱۹۲۰ء۔

__________۔ "نالۂ ہائے دردمند" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

__________۔ "افسانۂ غم" مشمولہ زمانہ کان پور (فروری ۱۹۰۹ء)۔

__________۔ جمال امجد۔ دکن: اعظم اسٹیم پریس، ۱۹۳۸ء۔

__________۔ ریاض امجد۔ حیدرآباد دکن: عماد پریس، ۱۳۳۲ھ۔

__________۔ ریاض امجد۔ حیدرآباد دکن: عماد پریس، ۱۳۳۵ھ۔

__________۔ اردو شاعری کا انتخاب۔ مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء۔

بشیر النسا بیگم۔ "یاد امجد" مشمولہ سب رس کراچی امجد نمبر (۱۹۶۲ء)۔

بیگ، مرزا اکبر علی۔ محمد عزیز مرزا: شخصیت، حیات اور کارنامے۔ حیدرآباد دکن: ادارہ شعر و حکمت، ۱۹۸۷ء۔

بیگ، مرزا فرحت اللہ۔ میری داستان۔ لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔

تنہا، محمد یحییٰ۔ سیر المصنفین۔ حصہ دوم۔ دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۲۸ء۔

جودت، محمد احمد علی۔ "قیامت صغریٰ" مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

حالی، مولانا الطاف حسین۔ "دکن ریویو کی عزت افزائی"۔ خط مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)۔

خاں، مولانا ظفر علی۔ "شور محشر" مشمولہ مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء)۔

________۔ "دکن ریویو کی عزت افزائی" مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (مارچ ۱۹۰۵ء)۔

________۔ ''روہوبی'' ۔مشمولہ دکن ریویو حیدرآباد دکن (جنوری ۱۹۰۵ء)۔

________۔''شورِ محشر'' ۔مشمولہ بہارستان۔لاہور: مکتبۂ کاروان، سن ندارد۔

خاں، علامہ نجم الغنی۔تاریخ ریاست حیدر آباد۔لکھنؤ: مطبع نول کشور، ۱۹۳۰ء۔

ذوالفقار، ڈاکٹر غلام حسین۔مولانا ظفر علی خان: حیات، خدمات و آثار۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء۔

__________۔ظفر علی خان: ادیب و شاعر۔لاہور: مکتبۂ خیابان ادب، ۱۹۶۷ء۔

راؤ، مانک راؤ وٹھل۔بستان آصفیہ۔حصہ اوّل۔حیدرآباد دکن: مطبع انوار الاسلام، ۱۳۲۷ھ۔

رضوی، شفقت۔''مولانا ظفر علی خاں کا تعلق ریاست حیدرآباد سے''۔مشمولہ خدا بخش جنرل پٹنہ (اپریل، جون ۲۰۰۹ء)۔

زمیندار (۱۴ جولائی ۱۹۶۴ء)۔

شاہد، خواجہ حمید الدین۔حکیم الشعرا حضرت امجد حیدر آبادی ایک تعارف۔کراچی: بہادر یار جنگ اکیڈمی، ۱۹۹۳ء۔

________۔''دکن کا نامور شاعر''۔مشمولہ ارمغان امجد۔مرتبہ خواجہ حمید الدین شاہد۔حیدرآباد دکن: ادارۂ ادبیات اردو، ۱۹۵۹ء۔

شباب، سیف الدین۔''سیل فنا''۔مشمولہ ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

شرر، عبدالحلیم۔''موسیٰ ندی! موسیٰ ندی!!''۔مشمولہ دل گداز حیدرآباد دکن (اکتوبر ۱۹۰۸ء)۔

صبر دہلوی، عبدالکریم خاں۔''قسا بعبرت''۔مشمولہ ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

ضرغام الدولہ، نواب بہادر۔بستان آصفیہ۔حیدرآباد دکن: مطبع نور الاسلام، ۱۳۲۷ھ۔

طباطبائی، سید علی حیدر۔''شہر آشوب''۔مشمولہ ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

ظفر الحسن، مرزا۔دکن اداس ہے یارو۔کراچی: ادارۂ یادگار غالب، ۱۹۷۸ء۔

عالی، نعمت علی خاں۔ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

عبدالقادر، سر۔''شورِ محشر''۔مشمولہ مخزن دہلی (جنوری ۱۹۰۹ء)۔

عبرت، سید ظفر حسن۔''انقلاب دہر''۔مشمولہ ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

علی، سید خورشید۔''حیدرآباد کی حسرت ناک تباہی''۔مشمولہ ادیب۔حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

غلام حسین خاں، خواجہ۔تاریخ گلزار آصفیہ۔حیدرآباد دکن: مطبع محمدی، ۱۳۰۸ھ۔

فاروق، سید محمد۔''حیدرآباد کی تباہی''۔مشمولہ زمانہ کانپور (دسمبر ۱۹۰۸ء)۔

فاروق، شاہ پوری۔''حیدرآباد کی تباہی''۔مشمولہ زمانہ کانپور (دسمبر ۱۹۰۸ء)۔

فوق، محمد الدین۔''ظفر علی خاں''۔مشمولہ اخبار نویسوں کے حالات۔لاہور: مطبوعہ رفاہ عام اسٹیم پریس، ۱۹۱۲ء۔

قادری، حامد حسن۔''سیلاب''۔مشمولہ زمانہ کانپور (ستمبر ۱۹۰۹ء)۔

کاشمیری، شورش۔''مولانا ظفر علی خاں''۔مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر (۱۹۵۶ء)۔

کاؤس جی، میہر دیانو۔''امجد بحیثیت رباعی گو شاعر''۔مشمولہ ارمغان امجد۔مرتبہ خواجہ حمید الدین شاہد۔حیدرآباد دکن: ادارۂ ادبیات اردو، ۱۹۵۹ء۔

گیلانی، مولانا مناظر احسن۔''حکیم الشعرا حضرت امجد حیدرآبادی اور فقیر گیلانی''۔مشمولہ سب رس حیدرآباد دکن ش ۷-۸ جلد ۱۹، امجد نمبر (سن ندارد)۔

لبیب کورگانی دہلوی، مرزا نظام شاہ۔ "سیل فنا"۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن (ستمبر ۱۹۰۹ء)۔

ماہر کنتوری۔ "تاریخ ہائے طغیانی"۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

محب حسین محب۔ "مرثیہ شہدائے طغیانی رودموسی"۔ مشمولہ ادیب حیدرآباد دکن طوفان نمبر (۱۹۰۸ء)۔

محبت، عظیم الدین۔ "امجد بحیثیت غزل گو"۔ سب رس دکن (۱۹۶۲ء)۔

محمد، پروفیسر سید۔ "امجد، جواب سرمد"۔ مشمولہ سب رس دکن امجد نمبر (مئی، جون ۱۹۶۲ء)۔

نسیم، وحیدہ۔ "پیش لفظ"۔ موسی کے کنارے۔ مصنفہ حبیبہ قاضی۔ کراچی: گلستان مصطفے، ۱۹۹۱ء۔

نظیر لدھیانوی، اصغر حسین خاں۔ بہارستان۔ لاہور: مکتبہ کاروان، سن ندارد۔

وارثی، عبدالغنی۔ "دیباچہ"۔ مشمولہ ریاض امجد۔ حیدرآباد دکن: عماد پریس، ۱۳۴۲ھ۔

وقار الملک، نواب۔ "دیباچہ"۔ مشمولہ خیالات عزیز۔ مرتبہ منشی دیانرائن نگم۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۱ء۔

ہاشمی، نصیر الدین۔ "امجد حیدرآبادی"۔ مشمولہ نقوش لاہور شخصیات نمبر اول (جنوری ۱۹۵۶ء)۔

______۔ "امجد حیدرآبادی"۔ مشمولہ یاد گار امجد۔ مرتبہ محمد اکبر الدین صدیقی۔ حیدرآباد دکن: مطبع ابراہیمیہ، ۱۹۶۴ء۔

______۔ "مقدمہ"۔ مکتوبات امجد۔ مرتبہ نصیر الدین ہاشمی۔ حیدرآباد دکن: شمس المطابع، ۱۳۳۵ھ۔

مزمل بھٹی *
طارق جاوید **

خطۂ ستلج کی بولیوں اور زبانوں کے اردو سے لسانی روابط

خطۂ ستلج میں بہت سی بولیاں اور زبانیں مروج ہیں۔ان تمام بولیوں اور زبانوں کے ڈانڈے ماضی میں ہڑپہ، موہنجو دوڑو اور اس سے بھی ماقبل ادوار سے ملتے ہیں۔خطۂ ستلج میں تین بڑی زبانیں اُردو، پنجابی اور سرائیکی بولی جاتی ہیں۔اس کے پاکستانی حصے پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں تو دریائے ستلج کے شمالی جانب بالترتیب قصور، بصیر پور، حویلی لکھا، پاک پتن شریف، قبولہ، لڈن، میلسی، کہروڑ پکا اور لودھراں جب کہ جنوبی جانب منچن آباد، بہاولنگر، چشتیاں، حاصل پور، خیر پور ٹامے والی، بہاولپور، احمد پور شرقیہ اور اُوچ شریف واقع ہیں۔انڈیا کے بارڈر فیروز پور (ہیڈ گنڈا سنگھ) سے لے کر حاصل پور تک پنجابی اور خیر پور ٹامے والی سے ہیڈ پنجند تک سرائیکی جب کہ اُردو قومی زبان ہونے کی حیثیت سے پوری ریاست میں سمجھی اور بولی جاتی ہے۔ان تین بڑی زبانوں کے ساتھ ساتھ یہاں مروج ماجھی، جھنگی، ہٹھاڑی، اتاڑی اور ریاستی ایسی بولیاں ہیں جن کا اپنا ایک تشخص ہے۔لسانی جائزے سے قبل ان بولیوں کا مختصر بیان ضروری ہے۔

ماجھی بولی:

ماجھی بولی کا اصل گڑھ بھارت میں گورداسپور اور امرتسر جب کہ پاکستان میں سیالکوٹ، گوجرانوالہ

اورلاہور ہے لیکن خطۂ ستلج کے مشرق میں قصوراور بصیر پور کے کچھ علاقوں میں بھی یہ بولی مروج ہے۔ ماجھی یا ماجھا مدھیہ سے بنا ہے جس کے معنی وسط کے ہیں۔ دریائے راوی اور بیاس کے درمیانی علاقے کو ماجھا یا ماجھی کہتے ہیں۔ ماجھے کی دو اقسام ہیں؛ میٹھا ماجھا اور کھاری ماجھا۔ بارڈر کے پار کا علاقہ کھاری ماجھا کہلاتا ہے۔ اس میں گورداس پور اور امرتسر کے علاقے شامل ہیں جب کہ قصور، لاہور، سیالکوٹ اور گوجرانوالہ کے علاقے کو میٹھا ماجھا کہا جاتا ہے۔ یہ میٹھا اور کھاری دراصل لہجے کی مٹھاس اور کھٹاس کی بدولت مشہور رہا۔ گورداس پور اور امرتسر کے لوگ کھڑے لہجے میں گفتگو کرتے ہیں جب کہ قصور، لاہور، سیالکوٹ اور گوجرانوالہ کے لوگوں کے لہجے میں نرمی، دھیما پن اور حلاوت ہے۔ بعض لوگوں کے نزدیک یہ میٹھا اور کھاری ماجھا لہجے کی مٹھاس اور کھٹاس کی بدولت مشہور نہیں ہوا بلکہ پانی کا کھاری اور میٹھا ہونا اس کی بنیاد بنا۔ قصور، لاہور اور گوجرانوالہ کا پانی گورداس پور اور امرتسر کی نسبت میٹھا ہے اس لیے اس علاقے کو میٹھا ماجھا کہا جاتا ہے۔ تاہم یہ دونوں لہجے میٹھا ماجھا اور کھاری ماجھا بے پناہ مقبولیت کے حامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بولی جو علاقائی اعتبار سے ماجھی کہلاتی ہے، ٹکسالی زبان کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔

جانگلی بولی:

جانگلی سے مراد جنگل کی بولی، بار کی بولی۔ زمانۂ ماضی میں لاہور اور ملتان دو بڑے مرکزی شہر تھے اور ان کے درمیان پاک پتن، عارف والا، ساہیوال، ہڑپہ، بورے والا، چیچہ وطنی، کمالیہ، ٹوبہ ٹیک سنگھ، نور شاہ، سمندری، جھنگ، چنیوٹ، فیصل آباد اور سرگودھا کے علاقے دیہاتی علاقے تھے۔ یہاں کے لوگ نہایت سادہ اور تعلیم سے بے بہرہ ہونے کی وجہ سے جنگل میں رہنے والوں جیسی زندگی بسر کر رہے تھے۔ اسی لیے ان کی بولی کو جنگل کی بولی کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نیلی بار، ساندل بار اور گنجی بار کے رہنے والے لوگوں کی بولی "جانگلی" کہلاتی ہے۔ جانگلی بولی کو جٹکی بولی بھی کہتے ہیں۔ جٹکی سے مراد جٹ زمینداروں کی بولی نیلی بار، ساندل بار اور گنجی بار کے رہنے والے لوگ کھیتی باڑی کرنے والے لوگ تھے۔ لہٰذا ان کی بولی جٹکی بولی کہلائی۔ جٹکی بولی پنجابی زبان کا ہی ایک لہجہ ہے اور پنجابی کے دیگر لہجوں دوآبی، مالوی، بھٹیانی، ماجھی، مالوئی، پہاڑی، چھاچھی، دھنی، شاہ پوری، ہتھاڑی، اوتاڑی، ریاستی، ہندکو، ڈوگری وغیرہ کی نسبت ماجھی اور ہتھاڑی کے زیادہ قریب ہے۔ جانگلی بولی درحقیقت جٹ، زمینداروں اور ان پڑھ لوگوں کی بولی ہے۔ اس میں جانگلی پن

صاف دکھائی دیتا ہے۔جدید تعلیم سے دُوری کی بنا پر دیگر زبانوں کے جدید الفاظ اس بولی کا حصہ نہ بن سکے اور اگر قلیل مقدار میں الفاظ آئے بھی تو وہ پوری صحت کے ساتھ ادا نہ ہونے کی وجہ سے کچھ کے کچھ بن گئے۔

ریاستی بولی:

ریاستی بولی سے مراد ریاست میں بولے جانے والی بولی جس میں پنجابی کی درشتی، سرائیکی کی مٹھاس، ہریانوی کا سپاٹ پن اور اُردو کی لچک پذیری موجود ہے اور جو ریاست کے وسط قائم پور سے لے کر ہیڈ پنجند تک مروج ہے۔

ہٹھاڑی بولی:

ہٹھاڑ کے علاقے میں بولی جانے والی بولی کو ہٹھاڑی کہتے ہیں۔ہٹھاڑ کا لفظ پنجابی لفظ ''ہیٹھ'' سے بنا ہے جس کے معنی ''نیچے'' کے ہیں۔دریائے ستلج کے دونوں جانب وہ نیچا علاقہ جو معمولی سی طغیانی سے زیر آب آجاتا ہے ہٹھاڑ کہلاتا ہے اسے بیٹ بھی کہتے ہیں۔بیٹ کی مٹی اٹ کہلاتی ہے۔یہ دریاؤں کی لائی ہوئی تازہ مٹی ہے جو کہ بڑی زرخیز ہے۔بیٹ کا علاقہ کچھی زمین کے نام سے مشہور ہے۔دریائی مٹی سے بننے والی نچلی پٹی کو ہٹھاڑ کہتے ہیں اور یہاں بسنے والے لوگ ہٹھاڑی کہلاتے ہیں اور اسی مناسبت سے ان کی بولی کو ہٹھاڑی کہتے ہیں۔

اوتاڑی بولی:

اوتاڑ کے علاقے میں بولی جانے والی بولی اوتاڑی کہلاتی ہے اوتاڑ پنجابی لفظ ''اُوتے'' سے نکلا ہے جس کے معنی اوپر کے ہیں۔دریائے ستلج کے دائیں اور بائیں دونوں جانب ہٹھاڑ کے اوپر کا علاقہ جہاں پر دریا کا پانی آسانی سے نہیں پہنچ سکتا۔

زبان کی ساخت پرداخت اور ماہیئت کے تکنیکی پہلوؤں کی روشنی میں خطۂ ستلج میں مروج ماجھی، جانگی، ریاستی اور ہٹھاڑی بولیاں پنجابی اور سرائیکی ہی کا بگڑا ہوا رُوپ یا ابتدائی خام حالت ہیں۔سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں اُردو کی مانند عربی، فارسی اور ترکی کی اصوات پر مبنی حروفِ تہجی پر مشتمل ہیں اور ان سب میں ایک گہرا رشتہ موجود ہے۔اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے آپس میں لسانی اور تہذیبی روابط زمانہ قدیم سے ہیں۔بقول پروفیسر محی الدین قادری زور:

> کسی وقت دہلوی زبان اُردو، پنجابی زبان کی ایک شکل رکھتی تھی مگر نامعلوم کس وقت سے یہ غیر محسوس طریقہ سے ایک دوسرے سے جدا ہوتی گئیں۔[1]

تمام ماہرین زبان کے حوالے سے معاشرے کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے نزدیک زبان سماجی تشکیل ہے۔[2] اس حوالے سے دیکھیں تو اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں چونکہ ایک ہی سماج کی پیداوار ہیں اس لیے ان میں گہرا اشتراک موجود ہے۔یہ اشتراک مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت پرکھا جاسکتا ہے۔

رسم الخط اور حروفِ تہجی:

ماجھی، جانگی اور ہتھاڑی بولیوں کی اصوات بالکل ایسی ہیں جیسی پنجابی اصوات اور پنجابی زبان کی صوتیات اُردو سے مختلف نہیں۔ دونوں زبانوں کا رسم الخط اور حروفِ تہجی ایک ہیں۔شروع شروع میں سرائیکی، پنجابی اور اُردو کے لیے کوئی مخصوص رسم الخط رائج نہیں تھا۔اپنی مرضی کے مطابق کوئی اسے گورمکھی میں لکھتا، کوئی رومن میں تو کوئی دیوناگری رسم الخط میں۔محمد اسلم رسول پوری لکھتے ہیں کہ سرائیکی کے لیے شروع شروع میں براہمی، دیوناگری اور لنڈا رسم الخط رائج تھا۔[3] محمد بن قاسم کی فتح سندھ کے بعد جب عربی، فارسی اور ترک لوگ یہاں آئے تو پنجابی اور اُردو دیگر رسوم الخط کے ساتھ ساتھ عربی رسم الخط میں بھی لکھی جانے لگیں۔عربی رسم الخط کا جدامجد سامی رسم الخط ہے۔[4] سامی قوم دو حصوں میں تقسیم تھی۔ایک شمالی سامی اور دوسری جنوبی سامی۔تقریباً ۱۵۰۰ق م انھوں نے حلق سے نکلنے والی آوازوں کو صحیح طور پر ظاہر کرنے کے لیے ۲۲ حروف ایجاد کر لیے تھے جنھیں حروفِ ابجد کہتے ہیں۔[5] سامی رسم الخط سے ارامی رسم الخط ماخوذ ہے اور ارامی رسم الخط سے نبطی خط بنا۔ نبطی قوم حضرت ابراہیم علیہ السلام کی اولاد سے ہے۔حضرت ابراہیم علیہ السلام کے صاحب زادے نیابت تھے اور نبایوط، نیابت کا بیٹا تھا جن کے نام پر نبطی قوم کی بنیاد پڑی۔یہ قوم موجودہ اُردن کے علاقے میں آباد تھی۔ ارامیوں نے جب سامی خط اختیار کیا تو اس میں ۲۲ حروف استعمال ہوتے تھے۔کافی عرصے تک یہی حروف استعمال کیے جاتے رہے جب ۲۰۰ بعد مسیح میں نبطیوں نے یہ خط اختیار کیا تو ان کو اپنی آوازوں کو صحیح طور پر ظاہر کرنے کے لیے مزید چھ حروف 'ث'، 'خ'، 'ذ'، 'ض'، 'ظ' اور 'غ' وضع کرنے پڑے۔یہ حروف 'ت'، 'ح'، 'د'، 'ص'، 'ط' اور 'ع' پر ایک ایک نقطہ لگا کر بنائے گئے تھے۔ان چھ حروف کو حروفِ روادف کہتے ہیں۔رفتہ رفتہ جب نبطی

خط کا دائرۂ اختیار بڑھا تو یہ مکہ میں بھی لکھا اور سمجھا جانے لگا۔ نبطیوں اور اہلِ مکہ کے لب و لہجے میں کوئی زیادہ فرق نہیں تھا۔ اس لیے نبطی خط جب مکہ میں پہنچا تو بہت مقبول ہوا اور رفتہ رفتہ یہ خط عربی خط کے نام سے مشہور ہوگیا۔ پروفیسر سیّد محمد سلیم[6] اور ڈاکٹر صلاح الدین کا بھی یہ نظریہ ہے۔[7] عربی خط جب ایران میں پہنچا تو عربی حروف فارسی آوازوں کے لیے ناکافی سمجھے جاتے تھے چنانچہ چار نئے حروف 'پ'، 'چ'، 'ژ' اور 'گ' وضع کرنے پڑے۔ یہ حروف پہلے سے موجود حروف ب، ج، ز اور ک پر تین تین نقطوں سے ظاہر کیے گئے۔ گ پر بھی پہلے تین نقطے لگائے جاتے تھے۔ چار حروف کے اضافے سے اب یہی عربی رسم الخط، فارسی رسم الخط کے نام سے بھی پہچانا جانے لگا۔ یہی رسم الخط جب برصغیر پاک و ہند میں پہنچا تو ضرورت اس امر کی پیش آئی کہ اُردو کے لیے کوئی ایسا رسم الخط اختیار کیا جائے جس میں اُردو کی تمام مخلوط آوازوں کو ظاہر کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ اگر دیوناگری رسم الخط اختیار کرتے تھے تو اس میں عربی اور فارسی کی بعض مخصوص آوازیں مثلاً 'خ'، 'ذ'، 'ز'، 'ض'، 'ظ'، 'ع' وغیرہ ادا کرنے کے لیے حروف موجود نہیں تھے۔ آخر کار اس کا حل یہ نکالا گیا کہ رسم الخط تو عربی (نستعلیق) ہی استعمال کیا جائے لیکن ہندی کی مخصوص آوازوں کو ادا کرنے کے لیے نئے حروف بنا لیے جائیں۔ اُردو کے لیے عربی رسم الخط (نستعلیق) اپنانے کے بعد ہندی آوازوں کو ادا کرنے کے لیے حروف میں شکلوں کی قبیلہ وار تقسیم سے فائدہ اُٹھا کر دو نئے نشانات 'ط' اور 'ھ' وضع کیے گئے جن کے ذریعے پنجابی اور ہندی کی مخصوص اصوات ادا کرنے کے لیے نئے حروف بنانا ممکن ہوگیا۔ 'ط' کی علامت کو 'ب'، 'د' اور 'ر' پر لگا کر 'ٹ'، 'ڈ' اور 'ڑ' وضع کیے گئے۔ اسی طرح ہندی کی بھاری آوازوں کو ادا کرنے کے لیے 'ھ' کی علامت کو فارسی حروف سے مرکب بنا کر نئے حروف وضع کر لیے اور یوں حروف کی کل تعداد باون ہوگئی۔

آ، ا، ب، بھ، پ، پھ، ت، تھ، ٹ، ٹھ، ث، ج، جھ، چ، چھ، ح، خ، د، دھ، ڈ، ڈھ، ذ، ر، رھ، ڑ، ز، ژ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ک، کھ، گ، گھ، ل، لھ، م، مھ، ن، نھ، و، ہ، ء، ی، ے۔

مختلف مدارج و مراحل سے گذر کر باون حروف پر مشتمل یہ مخلوط رسم الخط ''اُردو رسم الخط'' کہلایا چونکہ پنجابی کے لیے بھی یہی باون حروف تہجی مستعمل ہیں لہٰذا اسے پنجابی رسم الخط بھی کہہ سکتے ہیں۔ سرائیکی زبان کا رسم الخط بھی یہی ہے جو پنجابی اور اُردو کا رسم الخط ہے۔ تاہم سرائیکی رسم الخط میں پانچ حروف ب۔ ج۔ ڈ۔ گ اور ن زائد استعمال ہوتے ہیں۔ یہ اُن اصوات کی نمائندگی کرتے ہیں جنھیں ادا کرتے وقت سانس نرخرے میں بند

ہو جاتی ہے جیسے بال، جموں، ڈیبی، گاں اور جن وغیرہ۔ یہ پانچ حروف پہلے سے موجود حروف ب اور ج کے نیچے ایک ایک نقطے جب کہ ڈ اور گ کے نیچے دو دو نقطے اور ''ن'' کے اوپر ''ط'' کی علامت کے اضافے سے بنائے گئے ہیں ورنہ سرائیکی رسم الخط درحقیقت وہی رسم الخط ہے جو کبھی سامی پھر ارامی نبطی، عربی، فارسی اور اُردو رسم الخط کے نام سے پہچانا جاتا رہا۔ گویا رسم الخط کے حوالے سے اُردو اور سرائیکی میں اشتراک موجود ہے۔

صوتیات:

صوتیات تکلمی آوازوں یا اصوات (articulated sound or phones) کے سائنسی مطالعے کا نام ہے۔ اس میں اصوات کی ماہیت، نوعیت، صفات اور کیفیات سے بھی بحث کی جاتی ہے اور مخارج اور وضع اصوات سے بھی۔ صوتیات (phonetics) میں انسان کے بامعنی کلام کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ویسے تو کوئی بھی آواز بے معنی نہیں ہوتی۔ ہر آواز سے خیالات و مطالب کا ابلاغ ہو جاتا ہے۔ دنیا کی قدیم ترین زبانیں بھی اظہار و ابلاغ کا پورا پورا حق ادا کرتی رہی ہیں[۸] لیکن محدود تر معنوں میں ان کا مطالعہ صوتیات کے دائرۂ کار سے باہر ہے۔ وہ ہوائی ذرّات (particles) جو متکلم کے منہ سے نکلتے ہیں ہوائے بسیط میں تموّج یا تہلکہ پیدا کرتے ہوئے کان کے پردوں تک پہنچتے ہیں اور پھر واپس اپنے نقطۂ قیام یا مستقر پر واپس آ جاتے ہیں۔ ذرّات عام حالات میں ایک دوسرے سے دور رہتے ہیں لیکن جب کوئی مہیج جسم (vibrating body) ان ذرّات کو ایک طرف دھکیلتا ہے تو یہ ذرّات آپس میں مل جاتے ہیں اور لمحہ بھر کے لیے اس جگہ ہوا کا دباؤ بڑھ جاتا ہے۔ اس عمل کو تکثیف (condensation) کہتے ہیں۔ جب یہ تموّج واپس پلٹتا ہے تو یہ ذرّات (molecules) ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں جس سے خلا (vacuum) پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل کو (rarefaction) یا عمل تکثیر کہتے ہیں۔ تکثیف اور تکثیر کے عمل کا ایک زنجیرہ سا بن جاتا ہے اور یہی عمل ہوا میں صوتی لہر (sound wave) بن کر گذرتا ہے اور سامع کے کان کے پردے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ سامع جب مختلف آوازیں سنتا ہے تو ان کے درمیان تفریق محسوس کرنے لگتا ہے۔ گویا تضاد یا تقابل سے کسی صوتیے کا تعین ہوتا ہے۔ صوتیہ وہ مختصر ٹکڑا ہے جس کا مزید تجزیہ نہیں کیا جا سکتا مثلاً ''بال'' اور ''پال'' میں جو اقل ترین فرق ہے وہ ''ب'' اور ''پ'' سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ لہٰذا وہ اصوات جو ''ب'' اور ''پ'' سے ظاہر کی جاتی ہیں الگ صوتیے ہیں جن کا مزید تجزیہ ناممکن ہے۔ ہر زبان کی طرح اُردو بولنے والا بھی اگرچہ اپنے آلاتِ صوت کی مدد سے لاتعداد

آوازیں ادا کرنے پر قدرت رکھتا ہے لیکن صحیح طور پر اُردو کا متکلم صوتیوں کی محدود تعداد استعمال کرتا ہے۔ یہی صوتیے گویا اُردو کے صوتی عناصر (phonetic elements) ہیں۔ ان کو تضاد اور تقابل سے پرکھا جاتا ہے۔ مثلاً کال/کھال/ چال/ چھال/ سال/ شال/ لال/ رال۔مندرجہ بالا جوڑوں میں اقل ترین فرق صرف ایک صوتیے کا ہے۔اس طرح حاصل شدہ مندرجہ ذیل صوتیے ان علامتوں سے ظاہر کیے جاتے ہیں۔ک/ کھ/ چ/ چھ/س/ش/ل/ر۔اسی طرح اگر مختلف فہرستیں مرتب کی جائیں جن میں اقل ترین فرق ابتدائی، درمیانی یا انجامی ہو تو جو صوتیے بر آمد ہوں گے اُن کی تعداد ۴۱ بنے گی۔یہ وہ صوتیے ہیں جنھیں ہم حروفِ صحیح (consonants) کہتے ہیں۔اُردو میں جو ۴۲ حروفِ صحیح (consonants) استعمال ہوتے ہیں، وہ صوتی و صوری ہر دو اعتبار سے پنجابی اور سرائیکی سے مطابقت و مشابہت رکھتے ہیں مثلاً بندشی آوازیں (stop/plosives) ب، پ، ت، ٹ، د، ڈ، ک، گ، بھ، پھ، تھ، ٹھ، چھ، کھ، گھ وغیرہ اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی تمام بولیوں میں مستعمل ہیں۔صفیری آوازیں (affricates): ج، چ وغیرہ بھی تینوں زبانوں میں مستعمل ہیں۔پہلوئی آوازیں (laterals): ل۔ ارتعاشی آوازیں (flaps): ر، ڑ۔غیر مصمتی صفیری آوازیں (fricatives): ف، خ، س، غ، ش، ذ، ژ، ز، ثو غیرہ تینوں زبانوں میں مروّج ہیں۔انفی یا غنائیہ آوازیں (nasals): م، ن وغیرہ بھی اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں مستعمل ہیں البتہ پنجابی اور اُردو کی نسبت سرائیکی میں پانچ مصمتے زائد ہیں۔ ٻ/ ڄ / ڈ/ گ/ اور ݨ ۔ان پانچ مصمتوں کے علاوہ اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں مکمل اشتراک ہے۔اُردو مصمتوں (consonants) کے حوالے سے بعض احباب کے نزدیک اُردو میں علامات زیادہ ہیں اور مصمتے کم۔مثال کے طور پر (H) کے لیے 'ح' 'ہ' اور 'ھ'، (S) کے لیے 'ث' 'س' اور 'ص'، (T) کے لیے 'ت' اور 'ط' اور (Z) کے لیے 'ذ' 'ز' 'ض' اور 'ظ' موجود ہیں۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> مصوتوں کے معاملے میں آپ نے دیکھا کہ اُردو میں آوازیں زیادہ ہیں اور علامات کم لیکن مصمتوں (consonants) کا حال اس کے برعکس ہے۔[۹]

اُردو میں یہ اضافی علامتیں باقی رہنا چاہئیں یا نہیں ہمارے موضوع سے خارج ہے۔اگر اُردو میں ایک مصمتے (Z) کے لیے چار علامات ''ذ، ز، ض اور ظ'' موجود ہیں تو یہی حال سرائیکی اور پنجابی کا بھی ہے۔ مصمتوں کی طرح اُردو، سرائیکی اور پنجابی مصوتوں (vowel phonemes) میں بھی اشتراک

موجود ہے۔مصوتے سے مراد وہ آواز جو منہ اور حلق سے بغیر کسی رکاوٹ کے مسلسل نکلتی رہے۔مصوتوں میں ہوا کی لہر ایک دھار کی مانند حلق کے پردوں کو ارتعاش دیتی ہوئی منہ سے خارج ہوتی ہے۔جبڑوں کے درمیانی فاصلے، لہات کی حالت، زبان کی حرکت اور لبوں کے مختلف انداز اس کی صوتی کیفیت کو متاثر ضرور کرتے ہیں لیکن مصمتوں (consonants) کی طرح سے کھنکھناتی ہوئی ٹھوس آواز نہیں نکلتی۔تمام زبانوں میں مصوتی آوازوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔انھی کی مدد سے سلیبل (syllable) ترکیب پاتے ہیں۔سلیبل کی تعداد عموماً مصوتوں کے مطابق ہوتی ہے۔مصمتے (consonant) کی نسبت مصوتے کی خوبی یہ ہے کہ یہ اکیلا بھی ادا ہوسکتا ہے لیکن مصمتہ اکیلا ادا نہیں ہوسکتا۔ان آوازوں کی ادائیگی میں اعضائے صوت ایک دوسرے کو نہیں چھوتے، اگر چھوتے بھی ہیں تو برائے نام۔لسیا کسی اور طریقے سے ان کے طریق ادا کو محسوس کرنا کافی مشکل ہے۔انیسویں صدی کے وسط میں ان کی تشریح و توضیح سائنسی پیمانے پر کی جانے لگی۔خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ سنسکرت گرامر نویس تیسری اور چوتھی قبل مسیح میں قصیر اور طویل مصوتوں خصوصاً الف قصیر / / اور الف طویل /ا/ کے مباحث میں اُلجھے نظر آتے ہیں۔ان گرامر نویسوں کے نزدیک سنسکرت کے بنیادی مصوتے تین ہیں۔ a /i/ اور u باقی مصوتے انھی سے مشتق یا مرکب ہیں۔[۱۰] انھیں کی تعلیمات کے زیر اثر انیسویں صدی کے بیشتر ماہرین لسانیات نے قدیم ہند یورپی کے بنیادی مصوتے تین گنوائے ہیں / a /i/ اور / u /۔خلیل صدیقی لکھتے ہیں کہ دسویں صدی عیسوی میں عربی ماہرین صوتیات نے بھی عربی مصوتوں کی درجہ بندی کی تھی اور انھوں نے بھی عربی کے تین مصوتے /ا/ /و/ اور /ی/ بتائے تھے۔ان کی قصیر صورتیں زبر، زیر اور پیش ہیں۔[۱۱] اُردو میں بھی مصوتوں کے لیے صرف تین علامتیں /ا/ /و/ اور /ی/ مستعمل ہیں۔ی کے دو روپ ہیں 'ی' اور 'ے'۔واؤ اور یائے کی علامتیں مصوتوں کے علاوہ نیم مصوتوں کے لیے بھی استعمال ہوتی ہیں۔مثلاً 'وہ'، 'یہ'، 'وہاں'، 'یہاں' وغیرہ کے آغاز میں۔الف خالص مصوتہ ہے۔علاوہ ازیں اُردو میں تین اعراب ہیں زبر، زیر اور پیش۔انھیں محدود علامات سے اُردو کے دس مصوتوں کا کام لیتے ہیں۔یہ دس مصوتی آوازیں ایسی آوازیں ہیں جو حلق سے لے کر ناک کے نتھنوں اور ہونٹوں تک یعنی اپنی صوتی گذرگاہ میں سے بغیر کسی رگڑ (friction) کے ادا ہو جاتی ہیں۔ان آوازوں کو گونجیلے (resonants) کہتے ہیں۔ان کے تجزیے کے لیے ابو اللیث صدیقی نے مندرجہ ذیل فہرستیں دی ہیں:

بِیر beer / بیر bare / بَیر bair / بار baar / بے ber / بُر b.r / بور bor /
بُور boor / بُر bur /

مندرجہ بالا میں اقل ترین فرق درمیانی صوتیے کا ہے۔ تضاد و تقابل کی بنا پر کل نو صوتیے سامنے آئے ہیں۔ اسی طرح ایک اور فہرست دیکھیے:

سِر Sir / سِیر Seer / سیر Sare / سَیر Sair / سُر Sir / سار Saar / سَر Sar /
سور Sor / سُور Soor / سُر Sur /

اس فہرست سے ایک اور صوتیہ دستیاب ہوا۔ اب ان مصوتوں کی تعداد دس ہو گئی ہے۔[۱۲] اس کے بعد خواہ کتنی ہی فہرستیں مرتب کر لیں کوئی نیا صوتیہ حاصل نہ ہوگا۔ یہ دس اُردو کے مصوتے (vowels) ہیں۔ مصوتوں کی مندرجہ بالا دس شکلوں کے علاوہ ہر ایک مصوتے کی انفیائی (nasalised) شکل بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً:

بانس / بینگن / پھونک / جھونک / بندھا / گندھا / سونف / سینک / سینگھار / پینترا /

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں کہ اگر صوتیوں کے وجود کا دارومدار اقلی جوڑوں میں اقلی فرق سے ہے تو سادہ اور انفیائی مصوتے الگ الگ صوتیے ہیں۔ مثلاً:

باس Bas / بانس Ba'ns / ساس Sas / سانس Sa'ns / کاس Kas / کانس Ka'ns /
باک Bak / بانک Ba'nk / بھوک Bhok / بھونک Bhonk وغیرہ۔[۱۳]

اس حساب سے اگر دیکھیں تو اُردو کے دس سادہ اور دس انفیائی کل بیس مصوتے بنتے ہیں۔ سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہنھاڑی، اتاڑی اور ریاستی میں بعینہٖ یہ بیس مصوتے مستعمل ہیں۔ صرف مصوتوں (vowels) پر ہی موقوف نہیں۔ اُردو کے بیالیس مصمتے بھی سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں بعینہٖ مستعمل ہیں۔ یعنی اُردو کے باسٹھ صوتیے سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے بھی صوتیے ہیں۔ تینوں زبانوں میں صوتیوں کی یکسانیت ان کے لسانی اشتراک کو ظاہر کرتی ہے۔

ذخیرۂ الفاظ میں اشتراک:

اُردو ایک مخلوط زبان ہے۔ اس نے اخذ و ماخوذ کے ذریعے دوسری زبانوں سے رشتہ استوار کر کے اپنے دامن کو وسیع کر لیا ہے۔ اس نے دنیا کے مختلف خاندانِ السنہ منڈاری، دراوڑی، ہند آریائی، ہند ایرانی اور

سامی کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی، افغانی، انگریزی، یونانی، لاطینی، فرانسیسی، پرتگالی، ہسپانوی، ماگدھی، اپ بھرنش، پشاچی، پنجابی، سندھی، سرائیکی، کشمیری، ہریانوی، دردا، بلتی، شینا، مالوئی، دوآبی، ماجھی، جٹکی، دھنی، پوٹھوہاری اور ہندکو وغیرہ سے لسانی سطح پر بہت استفادہ کیا ہے۔ سرمایۂ الفاظ کے حوالے سے متذکرہ تمام زبانوں اور بولیوں نے اُردو کے ذخیرۂ الفاظ میں خاطر خواہ اضافہ کیا ہے۔ ڈاکٹر نصیر احمد خاں لکھتے ہیں کہ اُردو نے ان زبانوں سے بھاری تعداد میں الفاظ مستعار لیے ہیں۔ ان الفاظ کو کہیں اپنے صوتی مزاج کے مطابق ڈھال لیا ہے اور کہیں ان کے معنی بدل دیے گئے ہیں۔ انھوں نے ان کی تشکیل کو بالحاظ ساخت پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ وہ مستعار الفاظ جو اپنی اصل شکل میں استعمال ہوتے ہیں جیسے کتاب، قلم وغیرہ۔

۲۔ عربی و فارسی کے وہ سابقے لاحقے جو دیسی الفاظ میں استعمال ہوتے ہیں جیسے بے دھڑک، بے سر، ڈاک خانہ وغیرہ۔

۳۔ دوسری زبانوں کے وہ الفاظ جن میں اُردو سابقے لاحقے استعمال ہوتے ہیں جیسے ماسٹر سے ماسٹرنی یا انگریز سے انگریزنی۔

۴۔ وہ مستعار الفاظ جن کی صوتی ہیئت یا معنی بدل گئے ہیں جیسے گلاس، گل، حرام وغیرہ۔

۵۔ وہ مرکبات جن کے دونوں جز عربی و فارسی یا ایک عربی و فارسی اور دوسرا اُردو ہے جیسے خوش آمدید، خوش پوش، خودمختار، آباؤاجداد وغیرہ۔[۱۴]

ماجھی، جانگلی، ٹھاڑی، پنجابی، ریاستی، سرائیکی اور اُردو میں ستر فیصد سے زیادہ مشترک الفاظ ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ان سب میں منڈاری، دراوڑی، سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش، عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی عنصر موجود ہے۔

سرائیکی، پنجابی اور اُردو کے عربی الاصل مشترک الفاظ:

آفت، آخر، آخرت، امیر، امداد، بالغ، تکلیف، تعلیم، تقسیم، ثواب، جائز، جواب، جہان، خاص، ختم، خالی، خیر، داخل، دکان، دولت، ذات، رواج، روح، رخصت، سبق، سفر، سوال، شامل، شراب، شاعر، شوق، شے، صاحب، صفا، ضرورت، طاقت، ظلم، غریب، فرق، فوج، قانون، قبول، قید، قیمت، مالک، مشہور، مطلب، ملک، موسم، وطن، وقت، وکیل اور یقین

وغیرہ۔

سرائیکی اور اُردو کے فارسی الاصل مشترک الفاظ:

آسان، آرام، آسمان، آواز، ازار، ارزاں، افسوس، اُمید، بازار، باغ، بادشاہ، بزرگ، بنیاد، بہار، بیدار، بیمار، تار، تباہ، تخت، تنگ، تندرست، تیر، پاک، پلاؤ، پلنگ، پہلوان، پیر، پیغام، جانور، جنگ، جوان، خاندان، خوشی، دربار، درخت، درد، درزی، دستار، دوست، دیو، دیدار، رنگ، زمیندار، زور، سامان، مزا، سود، شاخ، شادی، شاگرد، شکار، شہر، شیر، فریاد، کباب، کاریگر، کوشش، گرم، گرمی، گریبان، لشکر، مزدور، مہربانی، نادان، نازک، نرم، نشان اور نیک وغیرہ

ترکی الاصل مشترک الفاظ:

چاقو	قینچی	چغہ	چمچہ	تابو	غالیچہ
قلندر	قنات	سوغات	بیگم	قلی	بندوق
ہنر	ہوش	یار	یادگار		

انگریزی الاصل مشترک الفاظ:

اردلی	اسمبلی	انچارج	انٹرنیٹ	انجکشن	بٹن
بکس	بل	بوٹ	پارسل	پاسپورٹ	پستول
پلیٹ	پولیس	تولیہ	ٹائر	ٹیلی فون	ٹیلی وژن
ٹیوب	جج	جنرل (جرنیل)	جیل	چارج	درجن
ڈاکٹر	ڈگری	ریل	ریڈیو	کالر	کیک
گورنر	گلاس	لالٹین	لاؤڈسپیکر	لاری	نوٹ
ووٹ	وارنٹ	ہوٹل	یونی ورسٹی وغیرہ		

دراوڑی الاصل مشترک الفاظ:

اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کی بہت سی آوازوں میں سے کچھ کی ماخذ دراوڑی گروہ کی زبانیں ہیں۔ بعض ماہرین انھیں ہندی الاصل کہتے ہیں۔ عین الحق فرید کوٹی کے نزدیک اُردو اور پنجابی کا ماخذ

دراوڑی زبانیں ہیں ۔[۱۵] عین الحق فرید کوٹی نے پنجابی، اُردو اور دراوڑی کے مشترک الفاظ کی فہرست مرتب کی ہے ۔ ہم اس میں سرائیکی کا بھی اضافہ کرتے ہیں:

دراوڑی گروہ کی زبانیں:

تامل	ملیالم	کناری	تلگو	دیگر	معنی	پنجابی	اردو	سرائیکی
مکم	مکم	مکا	مکامہ	-	چہرہ	مُکھ	مُکھ	مُکھ
مکڑی	مکاڑو	-	-	-	چہرہ/منہ	مکھڑا	مکھڑا	مکھڑا
-	-	ڈوواے	ڈواڑے	-	جبڑے	جباڑا	جبڑا	جبڑا
تالائی	تالا	تالا	-	-	چوٹی	تالو	تالو	تالو
چوٹی	چوٹی کا	سوڈو	-	چوٹا	بالوں کا جوڑا	جوڑا	جوڑا	جوڑا
کرتو	کرتو	کاٹو	گنسٹو	گڈو	گردن	گاٹا	گردن	گردن
تائی	تائی	-	-	-	تایا کی بیگم	تائی	تایا	تایا
تاتا	تاتن	-	-	-	باپ کا بھائی	تایا	تایا	تایا
مامن	مامنا	ماما	ماما	ماما	ماموں	ماما	ماموں	ماموں
مامی	-	-	-	مامی/پارجی	والدہ کی بھابھی	مامی	ممانی	مامی
نانتون	-	نادنی	-	-	نند	ننان	نند	نند
-	-	بیاگا	ویامو	تولو	شادی	ویاہ	بیاہ	بیاہ
پوڈران	پیران	پوڈابیگا	پیڑا	-	غیر	پرایا	پرایا	پرایا
اُن	اُن	اُن	-	انسو	اناج	ان	اناج	اناج
کڈی	کڑی	کڑی	-	-	بیسن کا سالن	کڑی	کڑھی	کڑھی
کنٹ	-	گڈی	گڈا	کنڈی	گنٹھی دار جڑ	گنڈی	گنڈی	گندی

پیرو	پیرو	پیر	پیرو	ـ	بڑا	بڑا	بڑا	پیر/بڑا
کارو	کارو	کاری	ـ	کاری	سیاہ	کالا	سیاہ	کالا
اناقی	انّی کا	اڈے	اڈو	اڈکنا	منع کرنا	ہٹکنا	ہٹانا	ہٹانا
تکلو	تتوکا	توگو	توگو	تمک	لٹکانا	ٹنگنا	ٹانگنا	ـ

کچھ ماہرین نے 'ن' کو سنسکرت کی آواز قرار دیا ہے جب کہ رابرٹ کارڈویل کے نزدیک یہ آواز تامل، تیلگو اور ملیالم میں مستعمل ہے جو کہ دراوڑی گروہ کی زبانیں ہیں۔[۱۶]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے نزدیک اُردو، پنجابی اور سرائیکی کے چینی الاصل مشترک الفاظ مثلاً 'کاغذ'، 'چائے'، 'تام جھام' اور 'چوں چوں' (چوں چوں کا مربہ) چین سے آئے ہیں۔[۱۷]

اُردو، پنجابی اور سرائیکی کے براہوی الاصل مشترک الفاظ:

ادا	اگاڑی	انگوری	بھان	چٹی	چیچ
چونڈی	ڈاچی	وغیرہ			

اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں مستعمل سنسکرت الفاظ:

اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں سنسکرت کی تدبھو شکلیں رائج ہیں۔ ان شکلوں میں مختلف دیسی، عربی، فارسی سابقے و لاحقے جوڑ کر الفاظ بنائے گئے ہیں۔

اُردو میں سنسکرت کے تدبھو الفاظ:

اندھا (اندھک) بھوک (بھبکھا) پیادا (پریہ) چاند (چندر) سورج (سوریہ) کام (کرم)
لاکھ (لکش) لمبا (لمبک) منہ (مکھ) وغیرہ

سنسکرت کے تدبھو الفاظ میں دیسی، عربی و فارسی سابقوں کا جوڑ:

ادھ کھلا (ادھ+کھلا)، انجان (اَن+جان)، اَن پڑھ (اَن+پڑھ)، اُنسٹھ (اُن+سٹھ) وغیرہ۔

سنسکرت کے تدبھو الفاظ میں دیسی اور عربی و فارسی لاحقوں کا استعمال:

بناوٹ (بنا+وٹ)، پڑھنا (پڑھ+نا)، روگی (روگ+ی)، رنگت (رنگ+ت)، لکڑ ہارا (لکڑ+ہارا)، ملاوٹ (ملا+وٹ)، وغیرہ۔ اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں بے شمار الفاظ ایسے ہیں جو سنسکرت کے تدبھو الفاظ میں دیسی عربی، اور فارسی سابقے اور لاحقے جوڑ کر بنائے گئے ہیں۔

اُردو، سرائیکی، پنجابی اوراس کی بولیوں میں مرکب الفاظ سازی:

اُردو، سرائیکی، پنجابی اوراس کی بولیوں میں مرکب الفاظ سازی کا رجحان عام ہے۔زبان کے اوپر کسی کی کوئی اجارہ داری نہیں۔لوگ اپنی پسند و ناپسند،علمی قابلیت،فہم وفراست اور حالات و واقعات کے مطابق اپنی مرضی کی لفظیات استعمال کرتے ہیں۔اسی آزادی کی بدولت وہ کبھی اُردو اور عربی،کبھی عربی و فارسی،کبھی اُردو و فارسی،کبھی ہندی و اُردو،کبھی اُردو اور انگریزی،کبھی ترکی اور عربی،کبھی سرائیکی و اُردو اور کبھی دیسی اور اُردو الفاظ کے ساتھ مرکبات بنا لیتے ہیں۔

مختلف زبانوں کے الفاظ سے بننے والے مرکبات:

(۱)دیسی الفاظ:

اپ بھرنش، پشاچی، پنجابی، مالوئی، دوآبی، ماجھی، جٹکی، ہتھاڑی، سرائیکی، ہندی اور اُردو کے ملاپ سے بننے والے مرکبات مثلاً آگ بگولہ، آپ بیتی، جگ بیتی، باگ ڈور، چھپر کھٹ، سہاگ رات، کام چور، تارگھر، بیل گاڑی، بن مانس، چاندرات، بھلا مانس، ہڈبیتی، ناچ گھر اور راج گیر وغیرہ۔

(۲) پنجابی، سرائیکی اور اُردو کے ساتھ عربی الفاظ کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

بقرعید، تکیہ کلام، جامع مسجد، صاحبِ ذوق، صاحبِ حیثیت، صدر مقام، عالی شان، عمرقید، امام باڑہ، عجائب گھر، کفن چور، موتی محل۔

(۳)سرائیکی، پنجابی، ہندی اور اُردو کے ساتھ فارسی الفاظ کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

پاک دامن، گاؤ زبان، مینا بازار، فال نامہ، سرخاب، موم جامہ، نیک چلن، گلاب جامن، زبان دراز، دخترِ رز، نیک بخت، تارگھر، سبزی منڈی، چور دروازہ، کوڑھ مغز، گھڑ سوار، آب دیدہ، آب جو، منہ زور وغیرہ۔

(۴)فارسی اور عربی کے ملاپ سے بننے والے مرکبات:

بیش قیمت، تنگ ظرف، تنگ نظر، دستخط، سفرخرچ، زن مرید، شیش محل، گاؤ تکیہ، نازک خیال، نمک حرام، نسخ تعلیق (نستعلیق)وغیرہ۔

الفاظ میں اس قدر مماثلت اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں ماجھی، جانگی، ہتھاڑی اور

اوتاڑی کے درمیان گہرے لسانی رشتے ظاہر کرتی ہے۔ ان تمام بولیوں اور زبانوں کا مشترک سرمایۂ الفاظ ان کے ایک ہی لسانی گروہ کی دلیل ہے۔

تلفظ:

کسی بھی زبان میں تلفظ کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ تلفظ کے صحیح نہ ہونے پر معنی کچھ کے کچھ ہوجاتے ہیں مثلاً ایک لفظ ہے ''ذِکر'' جس کے معنی ہیں تذکرہ یا اللہ کی یاد، اگر اس کو ''ذَکر'' بولیں تو اس کا مطلب گالی ہوجائے گا جو کہ اوّل الذکر سے بالکل جدا معنی رکھتا ہے۔ یہ ایک مصوتی (vowel) غلطی ہے۔ اسی طرح مصمتوں (consonants) کی غلطیاں بھی ہوسکتی ہیں جیسے سعودیہ عربیہ والے کرتے ہیں۔ پاکستان کو ''باکستان'' بولتے ہیں یا جیسے عجمی عربوں کی طرح عابد، احرام نہیں کہہ سکتے۔ عابد کا تلفظ 'آبد' اور 'احرام' کا 'اہرام' کر دیتے ہیں۔ اِس قسم کی مثالیں تمام ممالک کے درمیان موجود ہیں۔ ایک ملک کے لوگ دوسرے ممالک کی صوتیات کو صحیح طور پر ادا نہیں کر سکتے۔ دیگر زبانوں کی نسبت اُردو، پنجابی اور سرائیکی بولنے والوں کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ ایک دوسرے کی زبان کا تلفظ صحیح طور پر ادا کر لیتے ہیں۔ اس کی وجہ بعض ماہرین وتر ان الصوت (vocal cords) کی مخصوص بناوٹ بتاتے ہیں۔ بعض لوگوں کے نزدیک پنجابی زبان میں چند صوتیات ایسی ہیں جو صرف اہلِ پنجاب ہی بول سکتے ہیں کیونکہ اُن کے ووکل کارڈز کی بناوٹ ہی کچھ اس قسم کی واقع ہوئی ہے۔ ووکل کارڈز کی بناوٹ میں کچھ فرق نہیں ہوتا۔ ووکل کارڈز تمام انسانوں کے ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔ یہ تو جھلی نما دو تار ہیں جو حلق کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک لگے ہوتے ہیں جن کی صورت دو چھوٹے چھوٹے ہونٹوں سے مشابہہ ہے۔ تلفظ میں اکیلے وتر ان الصوت (vocal cords) کام نہیں دیتے۔ تلفظ میں ہونٹ (lips)، اُوپر کا ہونٹ (upper lip)، اُوپر کے دانت (upper teeth)، تالُو (palate)، نرم تالُو (soft palate)، سخت تالُو (hard palate)، زبان (tongue)، زبان کا سامنے والا حصہ (front of tongue)، زبان کا پچھلا حصہ (back of tongue)، حلقوم (pharynx)، حنجرہ (epiglottis) وغیرہ سبھی مل کر کام کرتے ہیں۔

نظام یہ ہے کہ جب بھی ہم کوئی چیز دیکھتے یا سنتے ہیں تو اُس کی ایک تصویر، ایک ہیئت ہمارے دماغ میں محفوظ ہوجاتی ہے۔ بار بار دہرانے سے یہ تصویر پختہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم اُس صورت یا

آواز کو سن کر فوراً پہچان لیتے ہیں جو بار بار دیکھی یا سنی گئی ہو۔اس کے برعکس وہ شکل یا آواز جو بہت کم یا کبھی کبھار دیکھی یا سنی ہو تو دماغ میں بننے والی اُس کی تصویر بھی مدھم یا ہلکی ہوتی ہے اور اگر وہ شکل یا آواز بڑے عرصے کے بعد دیکھنے یا سننے کو ملے تو ہم کہتے ہیں کہ یہ شکل دیکھی دیکھی یا یہ آواز سنی سنی سی لگ رہی ہے ۔گویا ہر صورت یا آواز ہمارے دماغ کی چپ میں محفوظ ہو جاتی ہے جس کی پختگی کا انحصار تکرار پر ہے ۔یہی وجہ ہے کہ بچہ جب بولنے لگتا ہے تو سب سے پہلے وہی الفاظ بولتا ہے جو اُسے بار بار سننے کو ملتے ہیں مثلاً پنجاب میں رہنے والا مسلمان بچہ اس قسم کے الفاظ بولتا ہے ۔مم، امی، ابا، بابا، اللہ، مانی (پانی)، لوٹی (روٹی) وغیرہ۔کسی صوت کو بار بار سننے سے جو شبیہ دماغ کے اندر منتج ہے اسی کے زیرِ اثر انسان بولتا ہے یا بولنے کی کوشش کرتا ہے ۔شروع شروع میں بولنے میں کچھ دشواریاں پیش آتی ہیں مگر تھوڑی سی کوشش کے بعد آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں مثلاً مستنصر حسین تارڑ، سبکتگین، قسطنطنیہ اور قزلباش وغیرہ کا تلفظ پہلی مرتبہ ادا کرنا ذرا مشکل ہوتا ہے مگر بکثرت استعمال سے روانی کے ساتھ ادا ہو جاتا ہے ۔ایک ملک یا ایک خطے کے رہنے والے لوگ دوسرے خطے کے لوگوں کی اصوات کی مکمل اور صحیح ادائیگی کرنے سے اس لیے قاصر رہتے ہیں کہ انھوں نے وہ اصوات بہت ہی کم سنی ہوتی ہیں مثلاً پاکستان کے لوگ جاپان، یورپ اور امریکا کے لوگوں کی زبان صحیح تلفظ کے ساتھ نہیں بول سکتے اور یہی معاملہ اُن کے ساتھ ہے، اس لیے کہ سماعت کے مواقع بہت کم ہیں ۔وہ پاکستانی جو انگریزی زبان فلموں، ڈراموں یا کسی اور ذرائع سے بکثرت سنتے ہیں وہ اس کی ادائیگی بہ نسبت دوسرے پاکستانیوں کے بہت درست کر لیتے ہیں ۔اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیاں ماجھی، جانگلی، تھاڑی وغیرہ کے بولنے والوں کا تعلق چونکہ ایک ہی علاقے سے ہے، اسی لیے مخصوص اصوات کے بار بار سننے سے دماغ میں بننے والی شبیہات پختہ تر ہو کر اصوات کی ادائیگی میں مدد و معاون منتج ہیں اور سرائیکی، پنجابی اور اُردو بولنے والے ایک دوسرے کی زبان کا صحیح تلفظ آسانی سے ادا کر لیتے ہیں ۔

بناوٹ:

اُردو، پنجابی اور سرائیکی میں بالحاظ صوتیات، فقرات یکسانیت پائی جاتی ہے ۔صرفی و نحوی اعتبار سے جملے کی ساخت میں فاعل، فعل اور مفعول کی ترتیب ایک ہے چونکہ تینوں زبانوں کا رسم الخط بھی ایک ہے ۔اس لیے ان کی ظاہری بناوٹ بھی یکساں نظر آتی ہے ۔

محاورات میں اشتراک:

سوسئیر نے کہا تھا کہ زبان ثقافتی کوڈ کے سوا کچھ بھی نہیں ۔ اُس نے ٹھیک ہی کہا تھا۔ اُردو، پنجابی اور سرائیکی زبان میں جو محاورات ملتے ہیں انھیں معانی اسی ثقافت نے پہنائے ہیں ۔ اسی مشترک ثقافت کی وجہ سے اُردو، پنجابی اور سرائیکی محاوروں میں یکسانیت ملتی ہے، معنی کے لحاظ سے بھی اور بناوٹ کے لحاظ سے بھی ۔

اردو	پنجابی	سرائیکی
آنکھ لگنا	اکھ لگنا	اکھ لگنا
کان بند رکھنا	کن بند رکھنا	کن بند رکھنا
ہاتھ دھونا	ہتھ دھونا	ہتھ دھونا
روگ پالنا	روگ پالنا	روگ پالنا
منہ پھیران	منہہ پھیرنا	منہہ پھیرنا

چند مزید محاورات:

اَن بن ہونا، پاپ کمانا، بجلی گرنا، تن من وارنا ، پار لگانا، ٹال مٹول کرنا، ٹکر لینا، منہ بسورنا، آنکھیں بدلنا، جان کھانا ، چال چلنا، راہ لگنا، روگ پالنا، زبان بدلنا، عید منانا، عیش اُڑانا ، بھاگ لگنا، دال گلنا، نمک چھڑکنا، بیڑا پار ہونا، تارے گننا، سر کھانا ، سر پھرنا، آنکھیں کھلنا، ہرن ہوجانا ، ہاتھ ملنا، جھک مارنا ، داڑھی منا، چکر دینا، پگ اُچھالنا، جان کو رونا، خواب ہونا ، دماغ کھانا ، شامت آنا، ڈھنڈورا پیٹنا، قدم بڑھانا، سلوک دینا، ہوش اُڑنا وغیرہ جیسے بے شمار محاورے اُردو، سرائیکی اور پنجابی میں مستعمل ہیں ۔

ضرب الامثال میں اشتراک:

ضرب الامثال صدیوں کے انسانی تجربات کا نچوڑ ہوتے ہیں جن میں ایک پوری تہذیب کا عکس نظر آتا ہے ۔ ایک ہی علاقے اور ایک ہی ثقافتی پس منظر رکھنے کی وجہ سے اُردو، سرائیکی اور پنجابی کی ضرب الامثال میں یکسانیت ملتی ہے ۔ مثلاً:

اُردو: پانچوں اُنگلیاں برابر نہیں ہوتیں

پنجابی: پنجے اُنگلاں برابر نئیں ہوندیاں

سرائیکی: پنجوں انگلیاں برابر کائینی

چند مزید ضرب الامثال:

ضرورت ایجاد کی ماں ہے، تندرستی ہزار نعمت ہے، آپ بھلے تو جگ بھلا، چمڑی جائے دمڑی نہ جائے، بڑی دکان پھیکا پکوان، غریب کی جورو سب کی بھابھی، قرض محبت کی قینچی ہے، اپنی عزت اپنے ہاتھ، جیسا منہ ویسی چپیڑ، گھر کی مرغی دال برابر، نیکی کر دریا میں ڈال، جان اے تے جہان اے، ہٹ گئی پریت گئی، خاناں دے خان پروہنے، جیسا کرو گے ویسا بھرو گے، جیسی روح ویسے فرشتے، آ بیل مجھے مار، لالچ بری بلا ہے، ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا، جان نہ پہچان میں تیرا مہمان، عشق نہ پچھے ذات، ان تلوں میں تیل نہیں، مہنگا روئے ایک بار سستا روئے بار بار، نو نقد نہ تیرہ اُدھار، نہ چور رگے نہ کتا بھونکے، دُور کے ڈھول سہانے وغیرہ۔

صرف ونحو میں اشتراک:

زبانوں کی اصل دیکھنے کے لیے صرف ونحو کا مطالعہ بہت ضروری ہے۔ ماہرین کے نزدیک زبانوں کے مطالعے میں صرفی ونحوی پہلو بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اُردو، پنجابی اور سرائیکی کے صرفی ونحوی رجحانات کا مطالعہ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت کیا جا سکتا ہے۔

مصدر:

اُردو اور پنجابی میں مصدر کا قاعدہ ایک ہے یعنی علامت ''نا'' امر کے آخر میں بڑھا دیتے ہیں جیسے پکار سے پکارنا، بول سے بولنا اور کھیل سے کھیلنا وغیرہ۔ اُردو اور پنجابی کی نسبت سرائیکی میں خفیف سا فرق یہ ہے کہ سرائیکی میں مصدر بنانے کے لیے امر کے آخر میں ''ن'' کا اضافہ کرتے ہیں۔ یہ فرق کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔ تینوں زبانوں میں مصمتہ (consonant) ''ن'' استعمال ہوا ہے۔ فرق صرف مصوتے (vowel) میں ہے۔ اُردو اور پنجابی میں مصوتہ (vowel) ''ا'' استعمال ہوتا ہے اور سرائیکی میں اسے حذف کر دیا جاتا ہے۔ اگر ماضی میں جھانکیں تو ''نا'' کا املا ''ناں'' تھا۔ ایک مصمتے ''ن'' کے ساتھ دو مصوتے (vowels) مستعمل تھے۔ رفتہ رفتہ ایک مصوتہ ''ں'' نون غنہ غائب ہو گیا۔ حافظ محمود شیرانی کے نزدیک بارھویں صدی کے آخر میں نون غنہ ترک کیا گیا۔[۱۸] اسی طرح سرائیکی زبان میں مزید ایک مصوتہ ''ا'' (الف) حذف ہو گیا جس سے مصدر کی حالت پکارنا، بولنا، کھیلنا سے پکارن، بولن، کھیلن ہو گئی۔ سو مصوتے کے فرق کے علاوہ تینوں زبانوں

میں کوئی فرق نہیں ہے اور مصادر کے قواعد ایک جیسے ہیں۔

تذکیر و تانیث:

تذکیر و تانیث کے قواعد اُردو، پنجابی اور اس کی بولیوں ماجھی، جٹکی اور ہٹھاڑی میں تقریباً ایک جیسے ہیں۔

الف۔ اکثر ایسے مذکر الفاظ جو ''الف'' پر ختم ہوتے ہیں تانیث کی حالت میں ''ی'' پر ختم ہوتے ہیں۔

ب۔ جب کوئی اسم مذکر حروفِ **علت** کے سوا حرف صحیح (consonants) پر ختم ہو تو اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں تانیث کے لیے ''نی'' یا ''انی'' کا اضافہ کر دیتے ہیں۔

ج۔ اگر کوئی مذکر ''ی'' مصوتے (vowel) پر ختم ہو رہا ہو تو مونث کی صورت میں مصوتہ ''ی'' مصمتے ''ن'' میں بدل جاتا ہے۔

اسماے صفات:

اعلام و اسما اور اسماے **صفات** اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں الف پر ختم ہوتے ہیں۔

اسماے **صفات** اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں تذکیر و تانیث اور جمع واحد کی صورت میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابق ہوتے ہیں مثلاً:

اردو	اونچا بکرا	چھوٹی لڑکی	چھوٹی لڑکیاں	میرا لڑکا
سرائیکی	اُچا بکرا	نکی چھوہر	نکیاں چھوہراں	میرا چھوہر
پنجابی	اُچا بکرا	نکی کڑی	نکیاں کڑیاں	میرا منڈا
ماجھی	اُچا بکرا	نکی کڑی	نکیاں کڑیاں	میرا منڈا
جانگی	اُچا بکرا	نکی کڑی	نکیاں کڑیاں	میرا منڈا
ہٹھاڑی	اُچا بکرا	نکی چھوہر	نکیاں چھوہراں	میرا چھوہر
ریاستی	اُچا بکرا	نکی چھوہر	نکیاں چھوہراں	میرا چھوہر

یہاں پر ایک **بات** قابلِ توجہ یہ ہے کہ سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں صفت و

موصوف باہم متحد ہیں مثلاً سرائیکی، ریاستی اور ہتھاڑی میں ''نکیاں چھوہراں'' اور پنجابی، ماجھی اور جانگی میں ''نکیاں کڑیاں'' میں صفت یعنی ''نکیاں'' بھی اپنے موصوف ''چھوہراں'' اور ''کڑیاں'' کی مانند جمع ہے لیکن اُردو میں ایسا نہیں ہے یعنی ''چھوٹی لڑکیاں'' میں صفت یعنی چھوٹی واحد ہے جب کہ اس کا موصوف ''لڑکیاں'' جمع ہے۔ حافظ محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ قدیم اُردو میں پنجابی اور سرائیکی کی طرح ''چھوٹیاں لڑکیاں'' ہی رائج تھا جو بعدازاں میرؔ و سوداؔ کے عہد میں متروک ہوگیا۔[19] اپنی بات کو سند بخشنے کے لیے احمد دکنی کا شعر نقل کیا ہے:

سوچاں دوں سے بالیاں سو بالیاں نکیاں
ورنہ شرم انو تھے سکیاں سب سکیاں

مبتدا و خبر:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہتھاڑی اور ریاستی میں واحد جمع اور مذکر مونث کی حالت میں خبر اپنے مبتدا کے مطابق آتی ہے، مثلاً:

اردو	وہ کام بھلا نہیں ہے	یہ باتیں بھلی نہیں
سرائیکی	ایہہ کم چنگا کائنی	ایہہ گالہیں چنگیاں نہیں
پنجابی	ایہہ کم چنگا نئیں	ایہہ گلاں چنگیاں نئیں
ماجھی	ایہہ کم چنگا نئیں	ایہہ گلاں چنگیاں نئیں
جانگی	ایہہ کم چنگا نئیں	ایہہ گلاں چنگیاں نئیں
ہتھاڑی	ایہہ کم چنگا نئیں	ایہہ گلاں چنگیاں نئیں
ریاستی	ایہہ کم چنگا کائنی	ایہہ گالہیں چنگیاں ناہیں

دوسرے جملے کو دیکھیں تو سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہتھاڑی اور ریاستی میں مبتدا اور خبر دونوں جمع ہیں لیکن اُردو میں خبر اپنے مبتدا کے مطابق نہیں۔ باتیں جمع ہے اور بھلی واحد۔ حافظ محمود شیرانی کے نزدیک یہ تبدیلی بھی اسی زمانہ اصلاح سے تعلق رکھتی ہے یعنی میرؔ و سوداؔ کے دور سے۔[20] قدیم اُردو میں یہ جملہ یوں لکھا جاتا تھا ''یہ باتاں بھلیاں نہیں''۔ یہ سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں کے موافق ہے۔

فعل اور فاعل:

واحد جمع، تذکیر و تانیث میں فعل لازم اپنے فاعل کے مطابق جب کہ فعل متعدی مفعول کے مطابق

آتا ہے۔

اضافت:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگلی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں اضافت ہمیشہ اپنے فاعل کی واحد جمع یا تذکیر وتانیث کے مطابق آتی ہے۔

ماضی مطلق بنانا:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگلی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں ماضی مطلق بنانے کا قاعدہ یکساں ہے۔

ماضی قریب:

ماضی قریب کے حوالے سے حمید اللہ ہاشمی[۲۱] اور حافظ محمود شیرانی[۲۲] لکھتے ہیں کہ اُردو اور پنجابی میں تھوڑا فرق ہے۔ وہ جو معمولی فرق ہے وہ صرف ایک مصمتے یا ایک مصوتے کی حد تک ہے جب کہ صرفی ونحوی اعتبار سے چنداں فرق نہیں ہے۔

اردو	وہ آیا ہے	وہ آئے ہیں	تو آیا ہے	تم آئے ہو	میں آیا ہوں	ہم آئے ہیں
سرائیکی	اوہ آیا ہے	اوہ آئے ہن	تو آئیں	تساں آئیو	میں آیاں	اساں آئیوں
پنجابی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	توں آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا آں	اسیں آئے ہاں
ماجھی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	توں آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا آں	اسیں آئے ہاں
جانگلی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	توں آیا ایں	تسی آئے او	میں آیا ہاں	اسیں آئے ہاں
ہٹھاڑی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	توں آیا ایں	تسی آئے ہو	میں آیا ہاں	اسیں آئے ہاں
ریاستی	اوہ آیا اے	اوہ آئے ہن	توں آئیں	تساں آئیو	میں آیاں	اساں آئیوں

اوپر کے جملوں کو دیکھیں تو اُردو کی ''ہے'' پنجابی اور اس کی بولیوں میں ''اے'' سے بدل گئی ہے۔ اُردو اور پنجابی میں ''ہ'' اور ''الف'' متبادل حروف ہیں۔ اسی مبدل کی وجہ سے اُردو کی ''**ہاں**'' پنجابی میں ''آں'' میں بدل گئی۔ اسی طرح اُردو کی ''ہیں''، جس کے آخر میں آنے والا انفائی مصوتہ ذرا واضح ہو کے مصمتے ''ن'' کی شکل اختیار کر گیا ہے۔ علاوہ ازیں اُردو، سرائیکی، پنجابی اور اس کی بولیوں میں ماضی قریب کے قاعدے میں صرفی ونحوی اعتبار سے کوئی فرق نہیں۔ عین الحق فرید کوٹی لکھتے ہیں کہ زبانوں کے مطالعے میں لفظیات کی نسبت

صرف ونحو کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے۔[۲۳] صرف ونحو کو دیکھیں تو ماضی قریب بنانے کے قاعدے میں بھی اُردو، سرائیکی، پنجابی اوراس کی بولیوں میں مکمل یکسانیت ہے۔

ماضی بعید:

ماضی قریب کی طرح ماضی بعید میں بھی اُردو، سرائیکی اور پنجابی میں یکسانیت ہے۔

مونث اردو	وہ آئی تھی	وہ آئیں تھیں	تو آئی تھی	تم آئیں تھیں	میں آئی تھی	ہم آئیں تھیں
مونث سرائیکی	او ہ آئی ہئی	او ہ آئیاں ہن	توں آئی ہاویں	تساں آئیاں ہاوے	میں آئی ہم	اساں آئیاں ہاسے
مونث پنجابی	او ہ آئی سی	او ہ آئیاں سن	توں آئی سی	تسی آئیاں سو	میں آئی سی	اسی آئیاں ساں
مونث ماجھی	او ہ آئی سی	اوآئیاں سن	تو آئی سی	تسی آئیاں سو	میں آئی سی	اسی آئیاں ساں
مونث جانگلی	او ہ آئی سی	او ہ آئیاں سن	توں آئی سی	تسی آئیاں سو	میں آئی ساں	اسی آئیاں ساں
مونث ٹھاڈی	او ہ آئی سی	او ہ آئیاں سن	توں آئی سی	تساں آئیاں سو	میں آئی ساں	اسی آئیاں ساں
مونث ریاستی	او ہ آئی ہئی	او ہ آئیاں ہن	توں آئی ہاویں	تساں آئیاں ہاوے	میں آئی ہم	اساں آئیاں ہاسے

ماضی بعید میں اُردو میں ''تھی'' کی جگہ پنجابی اوراس کی بولیوں میں ''سی'' کا صیغہ رائج ہے۔ پنجابی کی ''سیں'' کے مقابلے میں اُردو میں ''تھیں'' ہوگیا۔ اسی طرح پنجابی میں ''اوہ آئیاں سن'' میں جو ''سن'' استعمال ہوا ہے وہ ''سیں'' کے انفائی مصوتے پر زور دینے کی وجہ سے ہوا ہے۔ قاعدہ ہے کہ جب بھی نون غنہ سے پہلے مصوتہ ''ے'' ہوتو نون غنے کو مصمتے ''ن'' میں تبدیل کرتے وقت مصوتہ ''ے'' کو حذف کر دیا جاتا ہے جیسے ''گاسیں'' سے ''گاسن''، ''جھلسیں'' سے ''جھلسن''، ''چلسیں'' سے ''چلسن''، ''آسیں'' سے ''آسن''، ''جاسیں'' سے ''جاسن'' وغیرہ۔

ماضی استمراری:

ماضی استمراری کے حوالے سے بھی اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہتھاڑی اور ریاستی میں مکمل یکسانیت ہے، مثلاً:

مونث اردو	وہ لکھتی تھی	وہ لکھتی تھیں	تو لکھتی تھی	تم لکھتی تھی	میں لکھتی تھی	ہم لکھتی تھیں
مونث سرائیکی	اوہ لکھدی ہئی	اوہ لکھدیاں بن	توں لکھدی ہاویں	تساں لکھدیاں ہاوے	میں لکھدی ہم	اساں لکھدیاں ہاسے
مونث پنجابی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	تو لکھدی سی	تسی لکھدیاں سو	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں ساں
مونث ماجھی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	تو لکھدی سی	تسی لکھدیاں سو	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں ساں
مونث جانگی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	توں لکھدی سی	تسی لکھدیاں سو	میں لکھدی سو	اسی لکھدیاں ساں
مونث ہتھاڑی	اوہ لکھدی سی	اوہ لکھدیاں سن	توں لکھدی سی	تساں لکھدیاں سو	میں لکھدی سی	اسی لکھدیاں ساں
مونث ریاستی	اوہ لکھدی ہئی	اوہ لکھدیاں بن	توں لکھدی ہاویں	تساں لکھدیاں ہاوے	میں لکھدی ہم	اساں لکھدیاں ہاسے

ماضی استمراری کے تمام فقروں میں سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہتھاڑی اور ریاستی میں جہاں ''د'' ہے اُردو میں ''ت'' بن گئی ہے۔ ''د'' اور ''ت'' کا بدل عام ہے۔ جس طرح پنجابی کا ''واؤ'' اُردو میں ''ب'' میں بدل جاتا ہے جیسے ''ویر'' سے ''بیر''، ''وٹا'' سے ''بٹا''، ''وال'' سے ''بال'' یا جیسے ''ویچنا'' سے ''بیچنا''، ''وگاڑ'' سے ''بگاڑ''، ''وار'' سے ''بار''، ''وچھانا'' سے ''بچھانا''، ''وسنا'' سے ''بسنا''، ''واری'' سے ''باری''، ''ور'' سے ''بر''، ''ویری'' سے ''بیری''، ''وین'' سے ''بین''، ''وکاؤ'' سے ''بکاؤ''، ''وساکھ'' سے ''بیساکھ''، ''وچ'' سے ''بیچ''، ''وسرنا'' سے ''بسرنا'' وغیرہ۔ اسی طرح پنجابی کا ''د'' اُردو میں ''ت'' سے بدل جاتا ہے۔ جیسے ''دھاگا'' اُردو میں ''تاگا'' بن جاتا ہے۔ اسی طرح ''دند'' سے ''دانت''، ''ماردا'' سے ''مارتا''، ''جاندا'' سے ''جاتا''، ''کہندا'' سے ''کہتا''، ''بولدا'' سے ''بولتا''، ''رُکدا'' سے ''رُکتا''، ''ٹھہردا'' سے ''ٹھہرتا'' وغیرہ۔ ''د'' اور ''ت''

کا متبادل بے شمار مثالوں سے واضح ہے۔اس سلسلے میں صفدر قریشی لکھتے ہیں کہ ''دال''، ''تا'' کا ہم مخرج ہے۔ اس لیے ''تا'' کے تمام ارکان 'تھ'، 'ٹ'، 'ٹھ'، 'دھ'، 'ڈ'، 'ڈھ'، 'ظ وغیرہ کو اصولی طور پر دال کا نمائندہ ہونا چاہیے۔[۲۴] ان سب حروف کا باہم متبادل کہیں نہ کہیں ضرور دیکھنے کو مل جاتا ہے لیکن ان میں سے زیادہ بدل ''د'' اور ''ت'' کا ہے۔

ماضی شکیہ:

خطۂ ستلج میں رائج زبانوں (اُردو، سرائیکی، پنجابی)اور بولیوں (ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی، اور ریاستی)میں ماضی شکیہ ایک جیسے ہیں۔

مضارع:

مضارع اُردو، سرائیکی، پنجابی اوراس کی بولیوں میں ایک ہی اصول پر ہے۔

فعل حال:

فعل حال کی تعریف اُردو، سرائیکی، پنجابی اوراس کی بولیوں (ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی) میں ایک ہی اصول پر ہے، مثلاً:

مذکر اُردو	وہ پڑھتا ہے	وہ پڑھتے ہیں	تو پڑھتا ہے	تم پڑھتے ہو	میں پڑھتا ہوں	ہم پڑھتے ہیں
مذکر سرائیکی	اوہ پڑھدے	اوہ پڑھدن	تو پڑھدیں	تساں پڑھدو	میں پڑھداں	اساں پڑھدوں
مذکر پنجابی	او ہ پڑھدا اے	او ہ پڑھدے نیں	توں پڑھدا ایں	تسی پڑھدے او	میں پڑھدا آں	اسی پڑھدے آں
مذکر ماجھی	اوہ پڑھدا اے	او ہ پڑھدے نیں	توں پڑھدا ایں	تسی پڑھدے او	میں پڑھدا آں	اسی پڑھدے آں
مذکر جانگی	اوہ پڑھدا اے	او ہ پڑھدے نیں	توں پڑھدا ایں	تسی پڑھدے او	میں پڑھداہاں	اساں پڑھدے ہاں

مذکر ہٹھاڑی	اوہ پڑھدیا	اوہ پڑھدے	توں پڑھدا	تسی پڑھدے	میں پڑھداہاں	اساں
	اے	نیں	ایں	او		پڑھدے ہاں
مذکر ریاستی	اوہ پڑھدااے	اوہ پڑھدن	توپڑھدیں	تساں	میں پڑھداں	اساں
				پڑھدیں		پڑھدوں

ماضی ناتمام کی طرح فعل حال میں بھی ''ڈ'' اور ''ت'' کا بدل ہے۔ سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جانگی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں ''ڈ'' استعمال ہوتی ہے۔ اُردو میں یہ ''ت'' میں تبدیل ہوگئی ہے۔ حرف ''ڈ'' اور ''ت'' پر ہی موقوف نہیں تمام حروفِ تہجی ایک دوسرے کے متبادل ہیں۔ ''الف''، ''ہ'، 'ح'، 'ھ'، ء' اور 'ع' کا متبادل ہے۔ 'ب' متبادل ہے 'بھ'، 'پ'، 'پھ'، اور 'ف' کا۔ ''پ'' متبادل ہے 'ب'، 'بھ'، 'پھ' اور 'ف' کا۔ ''ج'' متبادل ہے 'چ'، 'چھ'، 'جھ' اور 'ش'' کا۔ ''خ'' متبادل ہے 'ق'، 'ک'، 'کھ'، 'گ' اور 'گھ' کا۔ ''ڑ''، 'ر'، 'رہ'، 'ڑ' اور 'ڑھ' باہم متبادل ہیں۔ ''ش''، 'ج'، 'جھ'، 'چ'، 'چھ' اور 'س' متبادل ہیں۔ ''غ''، 'ک'، 'ق' اور 'گ' متبادل ہیں۔ اسی طرح خالص عربی لہجے کے حروف کا عجمی لہجے کے حروف میں متبادل ہوسکتا ہے۔ جیسے 'ثا'' 'تا' میں 'ح'' 'ہا' اور 'ھ' میں، 'خا'' 'کھ' میں، 'زا' 'ذال' میں، 'ضاد' 'دال' میں 'ظا'' 'تا' میں، 'عین' 'الف' میں۔ انھی متبادلات کو دیکھتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تمام زبانوں کی اصل ایک ہے۔

لغات کا مطالعہ بتاتا ہے کہ تمام زبانوں کے درمیان حیرت انگیز مماثلت موجود ہے۔ امی، مم، ماما، مادر اور باپ، باپو، پاپا، ابن، بن، بابا، فادر ایک ہی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔ اسی طرح اُردو الفاظ کاٹ، کٹی، کٹوتی وغیرہ کا اُردو مصدر کاٹنا ہے جس کی عربی اصل ''قطعا'' ہے۔ قطعاً، تقطیع کے معنی ہیں کاٹنا اور انگریزی لفظ cut، cutter اور boycott انھی معنوں میں مستعمل ہیں۔ اسی طرح زمین کے لیے عربی لفظ ''ارض'' ہے جو کہ انگریزی لفظ اَرتھ (earth) کا مترادف ہے۔ شُکر کو فارسی، اُردو اور پنجابی میں شکر کہتے ہیں جو کہ انگریزی کے شوگر (sugar) کے قریب تر ہے۔ اُردو کا ''ہاتھ''، پنجابی کا ''ہتھ'' اور انگریزی کے ''hand'' کی اصل عربی لفظ ''ید'' ہے۔ لغت کی یہ مماثلت اس طرف اشارہ کرتی ہے کہ تمام زبانوں کی اصل ایک ہی ہے۔

فعل مستقبل:

خطۂ ستلج میں بولی جانے والی بولیوں اور زبانوں پنجابی، سرائیکی اور اُردو میں فعل مستقبل بنانے کا قاعدہ ایک ہی ہے۔

امر حاضر:

اُردو، سرائیکی، پنجابی اور ستلج کی بولیوں (ماجھی، جٹکی، ہتھاڑی اور ریاستی) میں امر حاضر کا قاعدہ یکساں ہے۔

اگر مخاطب جمع ہو تو سرائیکی، اُردو، پنجابی اور اس کی بولیوں میں ''ئیں'' یا ''واؤ'' یا پھر صرف ''واؤ'' کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔

لازم و متعدی:

خطۂ ستلج میں بولی جانے والی تینوں زبانوں اُردو، سرائیکی، پنجابی اور پانچوں بولیوں ماجھی، جٹکی، ہتھاڑی، اوتاڑی اور ریاستی میں لازم و متعدی کا ایک ہی جیسا اصول ہے اور متعدی بالواسطہ کا قاعدہ بھی یکساں ہے۔

فعل معروف و مجہول:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جٹکی (جانگلی)، ہتھاڑی، اوتاڑی اور ریاستی میں فعل معروف و مجہول کا قاعدہ یکساں ہے۔

نفی:

خطۂ ستلج میں بولی جانے والی بولیوں ماجھی، جٹکی (جانگلی)، ہتھاڑی، اوتاڑی، ریاستی اور تینوں زبانوں اُردو، سرائیکی اور پنجابی میں نفی کے کلمات ایک جیسے ہیں۔ 'نہ'، 'نا'، 'ناں'، 'نہیں'، 'ناہیں'، 'نئیں' وغیرہ۔

ندا:

خطۂ ستلج کی زبانوں اور بولیوں میں ندائیہ حالت یکساں ہے۔

حرفِ اضافت:

خطۂ ستلج میں رائج بولیوں (ماجھی، جٹکی، ہتھاڑی، اوتاڑی، ریاستی) اور زبانوں (اُردو، سرائیکی، پنجابی) میں حرفِ اضافت یکساں ہیں۔

اردو	اُس کا لڑکا	اُس کی لڑکی	اُس کے لڑکے
سرائیکی	اوہندا پُتر	اوہندی دِھی	اوہندے پُتر ے
پنجابی	اوہدا مُنڈا	اوہدی کُڑی	اوہدے مُنڈے
ماجھی	اوہدا مُنڈا	اوہدی کُڑی	اوہدے مُنڈے

جٹکی	اوہ دامُنڈا	اوہ دی کُڑی	اوہ دے مُنڈے
ہٹھاڑی	اوس دا چھوہر	اوس دی چھوہر	اوس دے چھوہرے
ریاستی	اوہندا پوتر	اوہندی دِھی	اوہندے پوتر ے

اُردو میں کا، کی، کے، پنجابی، ماجھی اور جٹکی میں دا، دی، دے جب کہ سرائیکی اور ریاستی میں ڈا، ڈی اور ڈے استعمال ہوا ہے۔ایک معمولی فرق جو دکھائی دے رہا ہے وہ صرف صوت کی حد تک ہے، قواعد میں کوئی فرق نہیں۔خطے کی سب زبانوں اور بولیوں میں واحد غائب مذکر حرفِ اضافت ''الف'' پر ختم ہو رہا ہے۔ واحد غائب مونث ''ی'' پر اور جمع غائب ''ے'' پر۔حرفِ اضافت کا یہ صرفی ونحوی اشتراک خطۂ ستلج کی زبانوں اور بولیوں میں یکسانیت کی علامت ہے۔

دُعایا جملے:

اُردو، سرائیکی، پنجابی، ماجھی، جٹکی، ہٹھاڑی اور ریاستی میں دُعا یا بد دُعا کے لیے جملے ایک ہی قاعدے پر ہیں۔

اردو	ہنستے رہو	تجھے اللہ بسائے	تجھے سانپ کاٹے
سرائیکی	کھلدے رہو	تیکو اللہ وساوے	تیکو ناگ کھاوے
پنجابی	ہسدے رہو	تینوں اللہ وساوے	تینوں سپ لڑے
ماجھی	ہسدے رہو	تینوں اللہ وساوے	تینوں سپ لڑے
جٹکی	ہسدے رہو	تینوں اللہ وسائے	تینوں سپ ڈ سے
ہٹھاڑی	ہسدے رہو	تینوں اللہ وساوے	تینوں سب ڈسے
ریاستی	کھلدے رہو	تیکو اللہ بسائے	تیکو ناگ کھاوے

بین اللسانی تجزیہ وتحقیق یہ ثابت کرتا ہے کہ خطۂ ستلج کی بولیوں (ماجھی، جٹکی (جانگلی)، ہٹھاڑی، اوتاڑی، ریاستی) اور زبانوں (اُردو، سرائیکی، پنجابی) میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔رسم الخط، صوتیات، لفظیات، نحویات غرض ہر اعتبار سے ان میں گہرا لسانی رشتہ موجود ہے۔

حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور۔

** اسکالر پی ایچ ڈی اردو، اسلامیہ یونی ورسٹی، بہاول پور۔

۱۔ محی الدین قادری زور، ہندوستانی لسانیات (لاہور: ۱۹۶۶ء)، ص ۱۵۱۔

۲۔ ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۲۰۵۔

۳۔ محمد اسلم رسول پوری، سرائیکی زبان او ندا رسم الخط تے آوازاں (رسول پور: سرائیکی پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء)، ص ۲۶۔

۴۔ سیّد سلیمان ندوی، "آلِ سام کی قدیم ترین زبان عربی تھی" مشمولہ جریدہ ۳۴ (۲۰۰۴ء)، ص ۴۱۷۔

۵۔ گیان چند جین، عام لسانیات (نئی دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۱۹۸۵ء)، ص ۶۸۱۔

۶۔ سیّد محمد سلیم، تاریخ و خط و خطاطین مرتب سیّد عزیز الرحمٰن (کراچی: زوار اکیڈمی پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء)، ص ۵۱–۵۲۔

۷۔ صلاح الدین المنجد، دراسات فی تاریخ الخط العربی (بیروت: دار الکتب الجدید، ۱۹۷۹ء)، ص ۱۲۔

۸۔ خلیل صدیقی، لسانی مباحث (کوئٹہ: زمرد پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء)، ص ۵۔

۹۔ گوپی چند نارنگ، "اُردو زبان کے مطالعے میں لسانیات کی اہمیت" مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے مرتب سیّد روح الامین (گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء)، ص ۶۱۔

۱۰۔ خلیل صدیقی، آواز شناسی (ملتان: بیکن بکس گلگشت، ۱۹۹۲ء)، ص ۴۸–۴۹۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۱۲۔ ابواللیث صدیقی، "اُردو کا صوتی نظام" مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے مرتب سیّد روح الامین (گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء)، ص ۱۳۶۔

۱۳۔ ایضاً۔

۱۴۔ نصیر احمد خاں، "اُردو لفظیات" مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے مرتب سیّد روح الامین (گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء)، ص ۱۳۸–۱۴۰۔

۱۵۔ عین الحق فرید کوٹی، اُردو زبان کی قدیم تاریخ (لاہور: اورینٹ ریسرچ سنٹر، ۱۹۷۲ء)، ص ۱۳۸–۱۴۰۔

۱۶۔ کالڈویل آر (Cardwell, R.)، *A Comparative Grammar of Dravidian or South Indian Family of Languages* (نئی دہلی: اورینٹل بکس، ۱۹۷۴ء)، ص ۷۰–۱۴۰۔

۱۷۔ فرمان فتح پوری، زبان اور اُردو زبان (کراچی: حلقہ نیا زونگار، ۱۹۹۵ء)، ص ۵۔

۱۸۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اُردو (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء)، ص ۷۱۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۷۲۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۷۲۔

۲۱۔ حمید اللہ ہاشمی، "اُردو اور پنجابی لسانی و ادبی اشتراک" مشمولہ پاکستانی زبانیں مرتب انعام الحق جاوید (اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، ۲۰۰۹ء)، ص ۴۸۔

۲۲۔ حافظ محمود شیرانی، ص ۷۶۔

۲۳۔ عین الحق فرید کوٹی، ص ۷۱-۷۲۔

۲۴۔ صفدر قریشی، وحدت اللسان (راولپنڈی: وحدت پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء)، ص ۲۳۲۔

مآخذ

المنجد، صلاح الدین۔ دراسات فی تاریخ الخط العربی۔ بیروت: دار الکتب الجدید، ۱۹۷۹ء۔

بوری، فرمان فتح۔ زبان اور اُردو زبان۔ کراچی: حلقۂ نیاز و نگار، ۱۹۹۵ء۔

جین، گیان چند۔ عام لسانیات۔ نئی دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۱۹۸۵ء۔

خان، نصیر احمد۔ "اُردو لفظیات"۔ مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سیّد روح الامین۔ گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

رسول پوری، محمد اسلم۔ سرائیکی زبان اوندا رسم الخط تے آوازاں۔ رسول پور: سرائیکی پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء۔

زور، محی الدین قادری۔ ہندوستانی لسانیات۔ لاہور: ۱۹۶۶ء۔

سلیم، سیّد محمد۔ تاریخ و خط و خطاطین۔ مرتب سیّد عزیز الرحمٰن۔ کراچی: زوار اکیڈمی پبلی کیشنز، ۲۰۰۱ء۔

شیرانی، حافظ محمود۔ پنجاب میں اُردو۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۸ء۔

صدیقی، ابواللیث۔ "اُردو کا صوتی نظام"۔ مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سیّد روح الامین۔ گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

صدیقی، خلیل۔ آواز شناسی۔ ملتان: بیکن بکس گلگشت، ۱۹۹۳ء۔

______۔ لسانی مباحث۔ کوئٹہ: زمرد پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔

قریشی، صفدر۔ وحدت اللسان۔ راولپنڈی: وحدت پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء۔

کارڈویل، آر (Cardwell, R.)۔ *A Comparative Grammar of Dravidian or South Indian Family of Languages*۔ نئی دہلی: اورینٹل بکس، ۱۹۷۴ء۔

کوٹی، عین الحق فرید۔ اُردو زبان کی قدیم تاریخ۔ لاہور: اورینٹ ریسرچ سنٹر، ۱۹۷۲ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ "اُردو زبان کے مطالعے میں لسانیات کی اہمیت"۔ مشمولہ اُردو لسانیات کے زاویے۔ مرتب سیّد روح الامین۔ گجرات: عزت اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

ندوی، سیّد سلیمان۔ "آلِ سام کی قدیم ترین زبان عربی تھی"۔ مشمولہ جریدہ ۳۳ (۲۰۰۴ء)۔

نیر، ناصر عباس۔ لسانیات اور تنقید۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

ہاشمی، حمید اللہ۔ "اُردو و پنجابی: لسانی و ادبی اشتراک"۔ مشمولہ پاکستانی زبانیں۔ مرتب انعام الحق جاوید۔ اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، ۲۰۰۹ء۔

دریافت و تدوین: نجیبہ عارف *

”سیرِ ملکِ اودھ“ از یوسف خاں کمبل پوش

ذیل میں یوسف خاں کمبل پوش کے غیر مطبوعہ سفرنامے کا مکمل متن، مع تدوینی حواشی اور فرہنگ، پیش کیا جا رہا ہے۔ اس سفرنامے کا قلمی نسخہ، جو دستیاب معلومات کے مطابق وحید نسخہ کہا جا سکتا ہے، بوڈلین لائبریری میں انڈین انسٹی ٹیوٹ، اوکسفرڈ کے ذخیرے میں موجود ہے۔ انڈین انسٹی ٹیوٹ کو یہ مخطوطہ رابرٹ کیتھ پرنگل (۱۸۰۲ء۔۱۸۹۷ء) نے ۷ فروری ۱۸۷۹ء کو پیش کیا تھا۔ پرنگل کمبل پوش کے محسنوں میں سے ایک تھے جن کا ذکر انھوں نے اپنے پہلے سفرنامے میں بھی بار بار کیا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے، حاشیہ ۳۴)۔ یہ مجلد نسخہ ۱۵۶ اوراق پر مشتمل ہے جس کے کاغذ انتہائی بوسیدہ اور پیلے ہو چکے ہیں۔ پہلے اور آخری صفحے کے علاوہ ہر صفحے پر ۹ سطریں ہیں۔ یہ مسودہ خطِ نستعلیق میں، موٹے قط کے قلم سے لکھا گیا ہے۔ ایک دو مقامات پر باریک قط کا قلم بھی استعمال کیا گیا ہے۔ تحریر کو دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مسودہ مختلف اوقات میں لکھا گیا ہے۔ کہیں کہیں حاشیے میں متنی تبدیلی یا اصلاح بھی موجود ہے جس کی تفصیل تدوینی حواشی میں درج کر دی گئی ہے۔ راقم الحروف نے ۲۰۱۳ء میں اس کی عکسی نقل حاصل کی تھی۔ (اس مخطوطے کا مفصل تعارف و تجزیہ اورینٹل کالج میگزین، جلد ۸۹، شمارہ ۳، ص ۶۱ تا ۸۶ میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے)۔ ذیل میں اس سفرنامے کا متن جدید املا میں پیش کیا جا رہا ہے۔ متن کی تدوین میں درج ذیل نکات پیشِ نظر رکھے گئے ہیں:

مصنف نے اس تحریر کو خود کوئی عنوان نہیں دیا تھا۔ راقم نے متن ہی سے اس کا عنوان ”سیرِ ملکِ

اودھ ''اخذ کیا ہے۔

متن کو اقتباسات میں تقسیم کیا گیا ہے نیز موضوع کے مطابق مختلف حصوں کے عنوانات قائم کیے گئے ہیں۔

رموز اوقاف کا استعمال کیا گیا ہے۔

متن کی ترتیب وتدوین قیاسی ہے۔

نقطوں کی غیر موجودگی کے باعث ایک جیسی شکلوں والے تمام حروف کو لغت میں تلاش کر کے لفظی صورت اور معنوی سیاق وسباق کے مطابق ممکنہ الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے۔

جہاں متن کا مطلب خبط ہوتا محسوس ہوا ہے وہاں خطوطِ وحدانی میں [کذا] لکھ دیا گیا ہے۔

جہاں کسی لفظ کی پہچان نہیں ہو سکی وہاں خطوطِ وحدانی میں [؟] کی علامت ڈال دی گئی ہے۔

متن میں کئی جملے اردو کی نحوی ساخت کی پیروی نہیں کرتے۔ ایسے جملوں میں کوئی تبدیلی یا اصلاح روا نہیں رکھی گئی اور انھیں جوں کا توں پیش کر دیا گیا ہے۔

مصنف یا اس کے عہد کی املا کا نمونہ پیش کرنے کے لیے جہاں کوئی لفظ پہلی مرتبہ غلط/قدیم املا میں لکھا گیا ہے، وہاں اس کا املا برقرار رکھا گیا ہے لیکن اس کے فوراً بعد خطوطِ وحدانی [ ] میں اس کا درست/جدید املا درج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد پورے متن میں درست/جدید املا ہی کو اختیار کیا گیا ہے۔

یائے معروف اور مجہول کے فرق کو روا رکھا گیا ہے۔

ملا کر لکھے گئے الفاظ کو علاحدہ علاحدہ تحریر کیا گیا ہے۔

اعراب بالحروف سے اجتناب کیا گیا ہے۔

ہائے مخلوط اور ہائے ملفوظ میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

نون اور نون غنہ میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

''س'' اور ''ش'' میں امتیاز قائم کیا گیا ہے۔

''ٹ'' اور ''ڑ'' کے لیے رائج املائی صورت اختیار کی گئی ہے۔

جن الفاظ کے مطالب فرہنگ میں درج ہیں ان کے پہلی بار استعمال ہونے پر انھیں خط کشیدہ کیا گیا ہے۔

فرہنگ میں شامل الفاظ کے صرف وہ مطالب درج کیے گئے ہیں جو ممکنہ طور پر متنی سیاق وسباق کے مطابق ہوں۔ تخفیفات کی وضاحت فرہنگ سے پہلے کر دی گئی ہے۔

اس نسخے کے اندر کمبل پوش کی ایک رنگین روغنی تصویر بھی موجود ہے جو اس سے پہلے کہیں شائع نہیں ہوئی۔ اس تصویر کا عکس بھی یہاں شائع کیا جا رہا ہے تا ہم اس سفرنامے کا مکمل متن مفصل مقدمے، حواشی، تعلیقات اور اشاریے سمیت، کتابی صورت میں پیش کیا جائے گا۔

* اس متن کی کمپوزنگ کے مشکل کام میں میری عزیز اور ذہین شاگرد ماہ جبین نے معاونت کی جس کے لیے میں ان کی شکر گزار ہوں۔

یا فتاح حقیقی

بسم اللہ الرحمان الرحیم

گوہر حمد و سپاس بھیاس ثنا قدرت کاملہ اس خالق اکبر کی، کہ جس نے اس مشتِ خاک انسان کو بخطاب کہ مناسب آدم، شرف امتیاز دے کر، مسجود ملائک کیا اور مراۃ شاہد جمال باکمال اپنے کا کر کے، ساتھ صنعت خلق الانسان علی صورته[۱] کے، اس قطرۂ ناپاک کو مشرّف اور مخلّع فرمایا۔ سبحان اللہ ساتھ اس ہستی موہوم کے، اس ضعیف انسان کو طاقتِ شناوری دریاے وحدت کی عطا کی کہ ملائک مقربین کو اس سے انگشت حیرت بدہان، اور خود بینی سے ایسا کیا کہ باوجودیکہ کمال معرفت کے کلمہ ما عرفناك[۲] بر زبان:

مقدور ہمیں کب ترے وصفوں کی رقم کا
حقا کہ خداوند ہے تو لوح و قلم کا
اوس مسندِ عزت پہ کہ تو جلوہ نما ہے
کیا تاب گزر ہووے تعقل کے قدم کا[۳]

اور درود نامحدود و ہدیہ بارگاہ اس سرورِ عالم کی، کہ قاب قوسین ادنا [کذا] ثقلین کا اُس کا ہے اور بمقتضاے لولاك لما خلقت الافلاك[۴] از عرش تا فرش کمترین پایے گاہ اس کا:

جنت سراے بارِ تو
رضواں امانت دارِ تو
اے از گُلِ رخسارِ تو

فردوسِ اعلیٰ را صفا

اے تاج بخشِ سروراں
ہم خاتمِ پیغمبراں!
ہستی تو اے صاحبِ قرآں!

در دین و دنیا بادشاہ

تخت فلک، تا جت قمر
مہرت الم [علم] جولا [جھولا؟] قمر
فتحت قریں، یارت ظفر

تیغت قدر، دستت قضا[۵]

مابعد حمد و نعت کے، امیدوار رحمت ایزدی خطاپوش و نیوش، یوسف خاں کمل پوش کہ اس عاجز نے اکثر سیر ملکوں میں اوقات اپنے بسر کیے اور طرح طرح رنگِ زمانہ بچشم دیکھے۔ چنانچہ موافق فرمانے دوستوں کے ایک کتاب بھی عبارتِ اردو قلم بند کی اور بسبب عنایاتِ بے غایات اور پرورش حالِ غریبانہ و پر حال بندہ کے، جناب کپتان صاحب عالی رتبت، والا مرتبت، فیاض زمان کپتان ہالن صاحب بہادر نے بیچ مدرسہ دہلی[6] میں چھپوائی۔ تحریر و تقریر، ثنا و صفتِ صاحبان انگریزوں میں غیر ممکن۔ کہاں تک بیان کرے جو کہ مرتبہ غربت اور مہربانی حال دوستوں اور جملہ مخلوقات پر صاحبان انگریز بہادر رکھتے [ہیں]۔ آفرین، صد آفرین! حق و ناحق خوب پہچانتے ہیں اور ہر وقت راہ نیک پر کمر بستہ رہتے ہیں۔ آفرین! ہزار آفرین! چنانچہ اس زمانہ ناہنجار میں چندے سیر ملک اودھ بھی دیکھنے میں آئی کہ بیان کرنا اس کا طبیعت نے چاہا کہ دوستوں اور محبوں، حاضر اور غائب پر پوشیدہ نہ رہے۔

کہ یہ عاجز بعد انقضائے سفر علاقہ سیلون اور سلطان پور اور بیسواڑہ، قریب سات برس کے، مع سب افواج سوار و پیادگان ہمراہی جاں نثار خان کپتان میگنس صاحب بہادر[8] کے وارد لکھنؤ ہوا۔ بعد چندے اتفاق سکونت لکھنؤ کے، سولھویں تاریخ، شعبان ۱۲۶۳ ہجری کی[9] کونچ [کوچ] جانب علاقہ بانگڑ کے تقرر پایا۔ چنانچہ جاں نثار خاں کپتان میگنس بہادر، مع ہمراہیان اپنے کے، ۲۵ پچیسویں شعبان کو داخل منڈیاؤن [Mandiaon] میں ہوئے اور حسین علی خاں ناظم علاقہ بانگڑ وہاں تشریف رکھتے تھے۔ جناب کپتان صاحب بہادر اور اس ناچیز سے ملاقات ہوئی۔ لشکر ہمارا قریب منڈیاؤن کے بن [کذا] باغ میں مقام پذیر ہوا۔ رسالہ اور توپ خانہ، مع ٹھوکر اور پٹی، دس ضرب توپ اور اس کا تیغ، زین اور پچاس راس گھوڑے سواری، گولہ اندازان، اور رسالہ سلیمانی مکمل اور پچاس منزل چھکڑہ چوبی روئے اور دو زنجیر فیل و ہزارہا [ہزارہا] مہار اونٹ اور ایک پتالن [پلٹن] ہزار جوان مکمل، بطیاری [تیاری] اسباب انگریزی، کہ جناب واجد علی شاہ بادشاہ غازی نے نام پلٹن کا باقاعدہ سرفراز فرمایا تھا اور جملہ اسبابِ متفرقات تیار مستعد تھا۔ لاکن [لیکن] جب تک کہ اتفاق رہنے علاقہ بانگڑ کا ہوا، عجیب و غریب حالات دیکھنے میں آئیں [آئے] کہ اگر بیان اس کا کیا جائے دفتر بے بایاں، تو بھی عشر عشیر ممکن نہیں کہ بیان ہو سکے۔ چنانچہ چند حقیقت لائق سننے کے، یہ فدوی بیان کرتا ہے کہ دوستوں پر پوشیدہ نہ رہے کہ خیال ملک اودھ کس طور پر گذرتا ہے۔

علاقہ بانگڑ کے قصے:

ایک دن کا ذکر ہے؛ ایک عورت، کہ خاونداس کا دولت ور[۱۰] تھا اور مقدور بہت رکھتا تھا۔ باغ اور تالاب اور اِندارے و مکانات وغیرہ خوب تعمیر کروائے اور اس قدر دولت چھوڑ کر مرا۔ چنانچہ وہ عورت ایک دختر رکھتی تھی۔ ارادہ تھا کہ اس زر کو لڑکی کی شادی میں صرف کروں اور قرض اس کے سے ادا ہوں۔ اور ایک بھتیجا حقیقی اس کا، ہر روز خیال رکھتا تھا کہ کسی طور سے یہ جمع ہاتھ لگے۔ آخرش ایک روز اس کی اپنی بیٹی کو باہم کیا۔ دونوں دیوار پھاند کر مکان میں آئے اور وہ غریب میدہ، پوری کے واستے [واسطے]، چھانتی تھی کہ دونو نے اس کا گلا گھونٹ کر مار ڈالا اور اشرفیاں اور روپے گگری میں سے لے کر چل دیے۔ بعد چند عرصے کے مائن گھر میں آئی۔ اس نے دیکھا کہ میدہ، چھلنی ایک طرف اور لاش اس کی ایک طرف پڑی ہے۔ مائن نے واویلا شروع کیا کہ اس عرصے میں خبر سب پہ ہویدا ہوئی۔ مشہور کر دیا کہ ہیضہ کر کے مر گئی۔

اور ایک عورت رانڈ کہ خاونداس کا بھی مر گیا تھا اور چار پانچ سے روپے اس کے پاس تھے اور دو بھائی حقیقی اس کے، ہر روز کہا کرتے تھے کہ یہ مال ہم کو حوالہ کر۔ اس نے کہا، میں رانڈ ہوں اور تم بھائی ہو میرے۔ خبرگیران رنڈاپے کے رہو نہ کہ مجھ سے طلبِ زر رکھتے ہو۔ اس روپے میں اوقات اپنی گزارتی ہوں، جب کہ یہ تم کو دوں، اپنی زندگی کہاں سے بسر کروں گی۔ آخرش وقت شب کے دونو بھائی اس کے گھر میں پھاند کر آئے اور تلوار مارنا شروع کیا۔ ہر چند واویلا اور دہائی مچائی، کون سنتا ہے آواز۔ اس کی تلوار کند بہت تھی۔ کام نہ کیا۔ آخرش ایک بھائی چھاتی پر سوار ہوا اور ایک بھائی نے تلوار سے گلا کاٹا تو بھی نہ کٹا۔ لاچار ہو کر نوک تلوار کی بیچ گردن کے آر پار کر کے ہلا دیا کہ وہ بے چاری تڑپ تڑپ کر مر گئی۔ وہ دونوں بھائی جمع لے کر روانہ ہوئے۔ چین سے سیر و تماشا کرتے پھرتے تھے۔ کسی نے [نہ] پوچھا کہ کس نے مارا۔

اور حال سنو تم، لائق سننے کے ہے کہ بچشم اگر نہیں دیکھا لیکن معتبر شخص کی زبانی[۱۱] سننے میں آیا کہ ایک لڑکی، بقوم راجپوت، کہ شادی اس کی ہو چکی تھی، فقط گونا باقی تھا کہ وہ اپنی جگّی میں رہتی تھی اور عالم جوانی میں تھی۔ اور اس کے ہمسایہ میں ایک مکان برہمن کا تھا اور اس برہمن کا ایک[۱۲] جوان[۱۳] بیٹا تھا کہ اتفاقاً عالم جوانی میں اس لڑکی برہمن[۱۴] کی آنکھ اس برہمن کے لڑکے پر پڑی۔ دونوں جوشِ محبت میں گرویدہ ہو کر مشغول عیش و عشرت ہوئے۔ ایک روز وہ لڑکا برہمن کا، اس لڑکی کو مع زیور و اسباب لے کر فرار ہوا۔ ناگہاں وقت شام کے مجھ

آباد میں دونوں پہنچے۔ اتفاقاً ہرکارہ اور چپراسی سراغ اس کا کرنے لگے۔دونوں گھابڑے[گھابرے] ہوئے۔لاچار برہمن کے پوت نے اس کو دم دیا کہ سب زیوروا سباب اتار دے۔میری یہاں قرابت ہے، رکھوا دوں اور ہم تم یہاں سے بھاگ چلیں۔وہ بیچاری کیا جانتی[15] تھی۔اس نے سب زیوراپنا اتار کر حوالے کیا۔ وہ نطفہ حرام کا، سب اسباب لے کر راہی ہوا اور یہ تمام رات راہ دیکھتی حیران وپریشان بیٹھی تھی کہ چپراسی اور ہرکارہ موجود ہوئے اور پوچھنے لگے۔آخرش سب روداد اس نے مفصل بیان کیا کہ مجھ کو کہیں کا نہ رکھا۔وہ دوبھدا[دبدھا] میں دونوں کی، نہ مایا ملی نہ رام۔اس مابین میں باپ اور بھائی اس طفل دختر جواں کے، کہ اہل مقدور تھے،لڑکی کے ڈھونڈنے کو چلے، بایں ارادہ کہ دونوں کو مار ڈالیں۔اور یہاں کا حال سُنا چاہیے کہ دختر کی سسرال کے لوگ لڑکی کو ڈولی پر سوار کر کے مکان پر لے گئے اور بعد اس کے برہمن کے مکان میں آئے کہ باپ اور ماں اور چھوٹے چھوٹے بھائی اور بہن برہمن کے، سب کو گرفتار کیا کہ تم ہی[نے] ورغلا کے ہماری بہو کو بھگا دیا ہے۔تم کو خوب سزا دیں گے۔بےچارے برہمنان اور ماں باپ برہمن سب دست بستہ قدموں پر گرتے تھے اور واویلا مچاتے تھے کہ ہمارا کچھ قصور نہیں، ہم بے گناہ ہیں، ہم کو کیوں ہلاک کرتے ہو۔آخرش ان راجپوتوں نے سبھوں کو ایک اندھے کنویں میں ڈال کر اوپر سے پٹوالیا اور کچھ قصور ثابت نہ کیا۔

چہارم روداد یہ ہے کہ ایک گشائیں[گسائیں]، عمر بیس برس اور جورو اس کی تیرہ برس کی اور ایک چیلا بھی اس کا جوان، مکان میں رہا کرتے تھے کہ ایک روز اس گسائیں کو شبہ ہوا کہ جورو میری اور چیلا باہم اختلاط رکھتے ہیں[16]۔اس شبہ سے جورو کو اپنی ٹکڑے ٹکڑے کر کے مار ڈالا اور ایک ہاتھ چیلے کا بھی کاٹ ڈالا۔ ماں گسائیں کی بچانے کو اٹھی، اس کے بھی ہاتھ قلم کر ڈالے کہ ٹھہر ٹھہر کر مر گئی۔چنانچہ ہندوستان میں مشہور ہے کہ عورت بے مرو[ت] ہوتی ہے۔کیوں کر میں کہوں، جس طرح سے قوم مرد بے مروت ہوتی ہے، ہرگز عورت بے مروت نہیں۔چنانچہ بچشم دیکھا ہزارہا ہے اور الم نشرح ہے کہ عورت قوم ہندو کی، وقت مرنے اپنے خاوند کے، ستی ہو کر جل کر خاک ہوجاتی ہے۔اور یہی حال قوم مسلمان کا ہے کہ ایک روز کی بیاہی دلھن، صورت خاوند سے آگاہ نہیں، اور وہ مر گیا، تمام عمر اپنی عالم رنڈاپے میں چرخا کات کر بسر کر دی۔اور قوم مرد خصوصاً ہندوستان میں کہ مال واسباب اور حصہ زمین وباغ وتالاب پر حقیقی بھائی اور حقیقی بہن اور ماں باپ کو سر کاٹ کر جہنم واصل کرتے ہیں اور اس[کا] مال واسباب لے کر چین وراحت سے بسر کرتے ہیں۔حال باتگو کے دوامر لکھے گئے۔

اگر نصف حالات لکھے جائیں تو عشر عشیر بھی غیر ممکن ہے۔چند جلد کتاب چاہئیں۔جملہ خلاصہ، ملک شاہ اودھ کے نظر میں گزرے اور سب جا گہ [جگہ] اندھیر، بے انتظامی دیکھی لیکن علاقہ بانگڑ عجب دیس دیکھا اور جمع سرکار والا بھی جس قدر عامل نے وصول کی، غنیمت جان کر شکرانہ ادا کیا۔

دریبولا [؟] حسب الارشاد سلطان عالم بادشاہ واجد علی شاہ غازی، کہ بتاریخ اون تیسویں [انتیسویں] ماہ شوال ۱۲۶۳ ہجری روز یک شنبہ مطابق دسویں ماہ اختوبر [اکتوبر] ۱۸۴۷ء، کوچ سب افواج قاہرہ [نے] کیا۔طرف بیت الاعادہ لکھنؤ کے تقرر پایا کہ ان دنوں میں تیاری آمد لاٹ صاحب بہادر اور جلوس استقبال وغیرہ درپیش تھا اور سب افواج سلطانی، سواران و پیادگان اور توپ خانے اور رسالہ انگریزی اور ہندوستانی، ہمراہ بادشاہ موصوف کے، سمت کانپور، بنا بر پیشوائی لاٹ بہادر کے، روانہ ہوا چاہتے ہیں، اس باعث جانثار خان کپتان میکنس بہادر مع تلنگیں افواج قاہرہ روانہ بیت السلطنت لکھنؤ ہوئے۔رب الموت ایسے مقام پر اتفاق ہمارے آنے کا پھر نہ کرے، چرا کہ مقام علاقہ بانگڑ عجیب مکان ہے کہ بجز جنگل اور چور ٹھگ کے آدمی نظر میں نہ گزرا۔

جب علاقہ منڈیاؤں سے کوچ فوج کا ہوا، قریب سات کوس کے ایک موضع گوبان ہے، وہاں مقام پذیر ہوئے۔وہ جگہ بھی گویا بے شک گوبان ہے کہ ہر چہار سمت جنگل ویران اور بیچ جنگل کے وہ موضع مسل [مثل] بردہ کے چند گھر قوم بانگڑوں کے اجاڑ و پریشان اور قلت نایابی پانی کی اس قدر کہ تمام مردمان و جانوران بغیر آب حیران و پراگندہ تھے۔چنانچہ یہ عاجز بھی قریب موضع مذکور کے ایک درخت برگد کا کہ تا ہم لائق کے لسکونت اور سایہ دار تھا، وہاں اتفاق فروکش کا ہوا کہ اس عرصے میں ایک دوست باوفا اور مہربان قلبی بندہ کے، شیخ محمد وزیر صاحب ساکن قصبہ کوپامو، رئیس قدیم اور زمین دار تھے اور فرمان تحریر سلطانی زمانہ سابقہ[18] ان کے پاس موجود، پاس میرے وارد ہوئے۔اور بندے کے حال پر نہایت مہربانی اور اشفاق قلبی مبذول فرماتے تھے۔ان کی ملاقات اور گفتگو شیریں، محبانہ میں وہ روز بخوبی بسر ہوا۔اور وقت شب کے تواضع محمد وزیر صاحب کی حسب تعظیم محبانہ ادا کی۔تا دوپہر شب نشست رہی۔

موضع گوبان میں ڈاکوؤں اور ٹھگوں کا راج:

از آنجا کہ تیسویں ماہ شوال ۱۲۶۳ ہجری روز دوشنبہ مطابق یازدہم ماہ اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی موضع

گوبان سے کوچ کر کے ایک موضع نگوا[19] وہاں سے قریب چھے کوس کے، مقابل رکھتا ہے، مقام کیا۔ چنانچہ حسین علی خان صاحب، ناظم علاقہ بانگر، در دولت بیت السلطنت سے خلعت فاخرہ پا کر منڈیاؤن کو جاتے تھے۔ کپتان صاحب بہادر اور ناظم مذکورہ دونوں صاحبان سے اثنائے راہ قریب بنی گنج کے ملاقات ہوئی اور حرف اشفاقانہ بزبان عرصہ قریب تک رہے۔ لیکن جو کچھ کہ حال بے انصرامی اور بدعت و غصب ملک اودھ کا اس عاصی نے بالائے کتاب ملتمس کیا تھا، اسی طرح سب جگہ کا حال تصور کرنا چاہیے کہ اثنائے راہ میں ایک گاؤں ملا تو کیا دیکھتا ہوں کہ ایک شخص کھیت میں سؤر کو لاٹھیوں سے پیٹ رہا ہے کہ وہ قریب ہلاکت پہنچا۔ اور وارث اس کا خاموش کھڑا ہوا کنارے کھیت کے، دیکھ رہا ہے۔ میں نے اس سے پوچھا کہ یہ شخص بے درد سؤر کو کس واسطے مارے ڈالتا ہے۔ سؤر کے مالک نے کہا مجھ سے کہ آپ زبان سے کچھ نہ فرمائیں، حال یہاں کا عجیب ہے۔ کہ یہ سؤر میرا فقط اس کے کھیت میں آیا تھا، اور قصور اس سے کچھ واقع نہیں ہوا۔ بسبب آنے کھیت کے مارے ڈالتا ہے۔ پھر میں نے اس سے پوچھا کہ سؤر کا گوشت تم کو ملے گا یا نہیں؟ اس نے جواب دیا کہ اسی کھیت میں پڑا ہوا گوشت سڑ جائے گا ہم کو نہیں ملے گا۔ اور شاید کبھی اس زمین دار کا جانور ہمارے کھیت میں وارد ہو اور تمام زراعت کو پامال کرے، ہمارا مقدور نہیں کہ مار سکیں اور جو شاید ماریں اس کو تو ہم خود مارے جائیں۔ یہ حال دیکھ کر اور سن کر مجھ کو نہایت تحیر اور خوف واقع ہوا کہ منصفی اس کو کہتے ہیں۔ اور از حد سلطنت شاہ اودھ آباد ہو گئی کہ جہاں کوئی وارث اور خاوند نظر میں نہ گذرا [گزرا] اور بچشم دیکھتا ہوں کہ اس ملک میں غریب کا خیال کسی کو نہیں اور اس کا کوئی پرسان حال نہیں اور حرام زادہ و پاجی کا ہر ایک کو دوست اور حامی پایا۔

آخرش اس روز موضع نگوا میں مقام افواج ہوا۔ اور وہ گاؤں بموضع گوبان سے تا ہم آرام و اسباب مہیا رکھتا تھا۔ بعد ازاں تاریخ دوازدہم ماہ اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی مطابق غرۂ ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز سہ شنبہ نگوا سے کوچ کر کے، ایک قصبہ سنڈیلہ میں ورہے، وہاں اتفاق مقام کا ہوا۔ وقت شب کوچ کرنے نگوا سے، راہ میں جھیل و تال وغیرہ از حد وقت رکھتے تھے۔ چنانچہ ایک جھیل قریب سنڈیلہ ہے، کہ اس میں چھکڑہ اور توپیں اور جانوران وغیرہ، تا شام بہزار حیرانی، مکان تک پہنچے اور یہ عاجز بھی کنارہ پیچے [پیچھے؟] قصبہ مذکور میں پہنچا۔ اور حال اس جا کا عجیب و غریب دیکھنے میں[20] آیا ہے کہ ایک صاحب بزرگ و سفید ریش کہ نہایت مرد اشراف۔ انھوں نے سب حال وہاں کا بیان کیا؛ کہ جب سے مرلی دھر نامی ایک شخص یہاں کی نظامت لے کر آیا تب سے

نہایت اندھیر و نا منصفی و نا اتفاقی درپیش ہے۔ کہ اس نے تمام رعایا اور علاقہ یہاں کا تباہ و ویران کر دیا اور جہاں تک رعایا پر ظلم و ستم ہو سکا، درگذر نہ کی۔ چنانچہ دس بارہ بھر مار[۲۱]، کہ ہندوستان میں بھر مار کہتے ہیں، کہ وہ کار بندوق کا کرتے ہیں اور ہوتے ہیں بطور تھیبوں کے۔ سو بھٹی شراب کی وہاں قریب تھی۔ قدرے شراب لے کر ارادہ کیا کہ لین قریب باغ میں ہے، وہاں چلیں۔ جس وقت کہ وہ سب جوان بھٹی کی طرف سے باغ کو چلے، قریب سات ڈاکوؤں نے سبھوں کے تن کے کپڑے اتروا کر، اور سب ہتھیار لے کر، لین کو روانہ کیا۔ اس بات کو عرصہ دو تین روز کا گزرا تھا کہ لشکر ہمارا بھی وہاں پہنچا۔ اور وہ بزرگ حال اپنا بھی بیان کرنے لگے کہ میں پانچ روپے درماہہ کا شاہ اودھ کا [کی]، سرکار میں مدت تک نوکر رہا کہ اس نوکری میں بہت سا پیسہ اور برتن اور پارچہ وغیرہ و تیاری حویلی اور قریب سو روپے کے میرے پاس تھے۔ جب ضعف بہت ہوا اور روزگار نہ ہو سکا، لاچار گوشۂ تنہائی اختیار کر کے یہاں پر بیٹھ رہا۔ اور اسی سے گذرانِ شبینہ کی کرتا تھا۔ اور ایک باغ لگایا ہوا ہے سب طور سے معبود نے خوش خورم [خرم رکھا]۔ سو حال اس کا یہ ہے کہ ایک روز، وقت شب کے، چند کسان میرے مکان میں وارد ہوئے اور چھاتی پر مری چڑھ کر گلا دبایا اور کہا سب مال و اسباب جہاں ہو جلد بتلا دے! نہیں تو مار ڈالیں گے۔ آخرش جب دیکھا میں نے کہ انھوں نے مارا مجھ کو، اور کسی طرح سے جیتا نہ چھوڑیں گے، سب اسباب و نقد و برتن ڈھونڈ کر باندھا اور وہ سو روپے بھی لیے۔ سب گھر خالی کر کے راہی ہوئے۔ کسی نے نہ پوچھا کہ کیا ہوا اور کس نے لوٹا۔ اب بندہ بحالت تباہ و پریشان، نوبت فاقہ کشی کی میں، بسر کرتا ہوں۔ سرکار اودھ میں اس طرح کا اندھیر و غضب ہوتا ہے کہ دنیا میں نہ ہوگا اور کوئی پرسان کسی کا نہیں کہ رعایا بادشاہ کی ہے یا رعایا ڈاکوؤں کی اور ٹھگوں کی ہے۔

بعد ازاں، وقت شام، مولوی قادر بخش خیر آبادی کے بھائی، بندہ کی ملاقات کو تشریف لائے۔ اگر چہ دستور میرا قدیم یہ ہے کہ ہر ایک کی ملاقات کی نفرت رکھتا ہوں اور دور بھاگتا ہوں لیکن جس وقت مولوی قادر بخش صاحب علاقہ سیلون کے چکلہ دار تھے، اس وقت اس بے چارے سے ملاقات محبانہ بہت رہتی اور نہایت مہربانی میرے حال پر مبذول فرماتے تھے، بسبب اس خیال دوستی صادق کے، طالب ملاقات کا ہوا۔ جس وقت وہ تشریف لائے اور میری ان کی گفتگو دوستانہ ہونے لگی، میں نے ان سے پوچھا کہ عجب حال زمانے کا ہے کہ مولوی قادر بخش صاحب نے چکلہ داری چار مہینے کی، علاقہ سیلون میں کی اور قید دو برس بلکہ زیادہ کی

اٹھائی، جس پر تمنائے چکلہ داری میں سر دیے ہوئے بیٹھے ہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ آواز ڈنگی کی عارضہ دق کا رکھتا ہے کہ جس کے کان میں آواز ڈنگی گئی، وہ با اشتیاق باہر شب دل سے نہیں بھولتا ہے۔ حیران ہوں میں کہ عجب حال طمع دنیوی ہے کہ ہزار ہا نوع تکلیف اٹھاتے ہیں اور اس کی چاشنی سے باز نہیں رہتے۔

بعد ازاں، وقت صبح کے، کوچ رحیم آباد، کہ لکھنؤ کے راستے میں ہے، مقرر ہوا تھا اور ہم کو نہایت خوشی حاصل ہوئی کہ اب لکھنؤ کو چلتے تھے، ہمن محبوب سے ملاقات ہوگی۔ اس عرصے میں کپتان صاحب بہادر کا خاص بردار آ پہنچا کہ کوچ لکھنؤ فی الحال موقوف۔ میاں گنج کے راستے چلنا ہوگا۔ ارمان ہمارے دل کے دل ہی میں رہے۔ عبث [سبب؟] اس کا یہ ہے کہ قریب میاں گنج کے ایک گاؤں تھا وہاں دوڑ گئے اور مردمان پٹالن انگریزی سے سامنا پڑ گیا۔ چنانچہ گنوار بہت تھے اور لوگ کمپنی کے تہوری دھایا [دھاوا] کیے ہوئے اندر چلے گئے۔ بہت سے گنواروں سے مردمان کمپنی کے قدم اٹھ گئے اور گنوار غالب رہے۔ یہ خبر شاہ اودھ کو پہنچی۔ بادشاہ نے حکم راجا غالب جنگ کو دیا کہ اس کا بندوبست کرے۔ آخرش غالب جنگ نے کپتان صاحب بہادر کو لکھا کہ میاں گنج کی راہ آوے۔ بندوبست گاؤں کا کر کے، یہ کوچ سمت لکھنؤ کریں۔ اس باعث سے اب ہم سب لوگ افواج ہمراہی کپتان صاحب ممدوح، راستہ رحیم آباد کا چھوڑ کر، میاں گنج کے راستے جاتے ہیں۔

ہزار خرابی اور پریشانی کہ تمام جنگل اور جا بجا جھیل و جھاڑ [جھاڑ] خصوصاً چھکڑے اور توپیں، کہ جمیع فیل فوج کے بہلا کت پہنچے۔ آخرش بتاریخ سیزدہم اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی مطابق دوم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز چہارشنبہ موضع اور اس میں داخل ہوئے۔ چنانچہ ایک ندی بھی اترنا پڑی۔ اتنی خرابی تھی کہ بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ عاصی ایک [دن] بطور تفریح طبع ایک گاؤں میں گیا تو دیکھا میں نے کہ ویران و تباہ پڑا ہوا ہے کہ کڑیاں تک یار لوگ اکھاڑ کر لے گئے۔ کہ چند مکان اسی طور سے ویران واجڑے پڑے ہیں۔ ایک فقیر ضعیف اس ویرانی میں بردے میں رہتا تھا۔ میں نے اسے پوچھا کہ یہ مکانات اس علاقے کے کس واسطے ویران و پراگندہ پڑے ہیں؟ اس نے جواب دیا کہ یہ پوچھتے ہو، فقط یہی نہیں اجڑے ہیں، تمام علاقہ کہ لاکھ روپے کا تھا، تباہ اور پریشان کر ڈالا اور سب ملک کا یہ نقشہ ہے۔ کہاں تک انسان روئے۔ مجھے نہیں معلوم کہ یہ کیا غضب ہے کہ ہزار ہا فوج اور ہزار ہا فیل اور ہزار ہا گاؤ بھینس، اور لا انتہا جانوران گھوسیوں کے اور صد ہا گاڑی بہل گسیوں [گسائیوں] کی، اور بے شمار آدمی بے جہت، نہ نوکر چاکر کسی کے، کہ اس کے اِدھر سے اُدھر، اُدھر سے

اِدھر، واہیات، مارے مارے لوٹتے پھرتے ہیں اور نام یہ ہے کہ فوج بندوبست کے لیے ملک میں ہے۔ اس بھر کے ہیں، اگر مینھ برسا تو ہزار ہا چھتر رعایا کے گھروں سے اتار لائے کہ وہ بیچارے آفت مارے، غضب رسیدہ، بیٹھے ہوئے بھیگ رہے ہیں اور مردمان افواج سب با آرام سایہ میں چین کرتے ہیں اور چکلہ دار خود بچشم دیکھتا ہے اور آپ حکم دیتا ہے۔ اور اگر کوچ ہوا تو بے شمار رعایا غریب، بیگاری پکڑی کہ سب کاروبار کھیتی کا ان کی ابتر ہوا ہے اور جو کچھ کہ تمام فوج روز مزدوری کر کے لاتی تھی، رات عورتوں اور بچوں کے کھانے میں آتا تھا۔ وہ سب بیگار میں گرفتار ہیں کہ ہزار من کا بوجھ ان کے سر پر رکھ دیا۔ اگر نہیں جائیں تو مارے جائیں۔ دس کوس تک لے گئے۔ ایک خرمُہرہ، نہ ایک دانہ ان کو دیا۔ بھوکے پیاسے پھر وہاں سے چلے۔ جب بیس کوس طے کر کے گھر میں آئے، دیکھا کہ جہیز[22] ندارد۔ بھوکے پیاسے، آل و اطفال سب بے سایہ بیٹھے پھنک رہے ہیں۔ اور زیادہ پراگندگی ان کو ہوئی۔ چھوٹے چھوٹے بچے معصوم، مارے بھوک کے روتے ہیں۔ جب مزدوری کریں جب کھانے میں آوے۔

اور یہاں کا حال سنیں کہ جب لشکر سلطانی: لوگ ہندوستانی اس کو لشکر سلطانی کہتے ہیں، دوسرے مقام پر مقام پذیر ہوا، ہزار ہا، بے شمار چھکڑے و ہزار ہا اونٹ، اور از حد جانوران گھوسیاں گاؤں گاؤں پہنچے۔ ان کو حکم شاہ اودھ کا یہ ہے کہ گھر گھر سے چارہ و بھوسہ وغیرہ لیویں مفت میں، اور جو سپاہی ساتھ جاتا ہے اس کو خوراک اور گاڑی بان کو خوراک دے دیویں۔ جو چارہ دیتا ہے، اس میں اگر تکرار کریں، شاید چارہ نہ دیں، تو دوڑ جاویں، گاؤں لوٹ لیں۔ اور بعد اس کے سپاہی لوگ گاؤں گاؤں پہنچے۔ چارپائی اور لکڑیاں و پیال اور برتن مٹی کے، کومہار[کمہار] کے گھروں سے سبھوں نے لینا شروع کیا۔ اور انھیں کے سروں پر لاد کر لے چلو۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا کہ لڑکا دو روز کا جنا ہوا، مادر اس کی گودی میں لیے ہوئے پڑی ہے، کہ سپاہی نے بنا بر چارپائی، اس بچے کو پھینک دیا کہ چیں چیں کرتا رہا اور چارپائی لے گئے۔ گھوسی اور بیلدار ہزار ہا جانوروں کو ہمراہ لیے، چارہ اور کھیت و درخت وغیرہ چہار طرف کاٹ رہے ہیں، اور بے شمار مفت خور لوگ، نہ نوکر نہ چاکر کسی کے، تو قع پر کمر بستہ رہتے ہیں کہ کبھی جنگ ہووے اور توپ چلے تو خوب لوٹیں۔ غرض یہ کہ بے لڑائی بھی، کسی کے کان کی بالی، کسی کے ناک کی نتھ، کسی کے ہاتھ کا کڑا، موقع پایا اور مار لیا و [اور] اگر بے مرد کا گھر دیکھا، ان کی بہو بیٹی کے ساتھ حرام کیا۔ وہ بے چاری دہائی اور واویلا کر رہی ہیں، کوئی نہیں سنتا ہے۔ مال یاروں کا ہے۔ اور وقت کوچ

ہونے، افواج قاہرہ سلطانی نے [کے] ہزار ہا کھیت اور موضع بموضع پامال ہوتے چلے جاتے ہیں کہ اس میں پھر ایک دانہ پیدا نہیں ہو سکتا۔

کہاں تک یارو! حال یہاں کا بیان کروں اور لکھوں۔ اگر لکھنے پر اوتار [آثار] ہوں تو صدہا دفتر اور صدہا جلد کتاب لکھی جائیں تو بھی ممکن ہے کہ عشر عشیر نہ لکھا جائے۔ عاقلان لوگ خود اپنی خرد اور دانائی سے سمجھیں کہ عاصی جابجا، ملک انگریزوں کا یعنی کلکتا اور ولایت، لندن اور مچھلی بندر، گورکپور، نیپال، اکبر آباد، جہان آباد، ڈھاکہ، مندراج، بنارس، شاہ جہان آباد، اور ملک پرتگیران اور ملک ابلان [؟] اور ملک فرانسیس اور ملک اسپانیز [سپین] اور ملک عربوں کا اور کوہ طور، زیارت حضرت موسیٰ علیہ السلام اور ملک دکن اور تمام ملک نظام الملک، اورنگ آباد، نجم پور، ایلچ پور، ناگپور، حیدرآباد اور چند ملک و مکانات اور شہر بشہر پھرتا رہا کہ سیاہی [سیاحی] عالم جہاں تک ممکن تھی، بخوبی سیر و تماشا دیکھتا اور سیر کرتا ہوا ملک لکھنؤ میں داخل ہوا۔

لیکن یہ ملک عجب دیکھنے میں آیا کہ عقل میری بھی دنگ ہے۔ اس جا پر کہ بادشاہ اپنی راہ، اہالیانِ سرکار اپنی راہ، کارندگان اپنی راہ، چکلہ داران اپنی راہ، رعایا اپنی راہ، زمینداران اپنی راہ، سپاہیان اپنی راہ، چنانچہ اللہ نے مجھ کو بھی اسی فوج کے ہمراہ کیا ہے، بچشم دیکھتا پھرتا ہوں۔ بقول ایک سوار خوداس سپہ کے، کہ زمانہ سابق میں حسب حال اپنے بادشاہ کو عرضی گزرانی تھی کہ:

نواب نامدار، سلامت،

طرفہ گشت دوران و عجب گردش آسمان کہ بادشاہ وقت نادان، وزیر در تدبیر حیران، بخشی الملک قطبان، امیران بے سروسامان، ظہریان حیران، رعایا پریشان، پس باز آن چگونہ بارد، بچہ سان قرار ماند، اگر ماند شبے ماند، شبے دیگری نمے ماند۔ در نوکری جناب والا، یکی رنجوری راہ، دویم گرانی غلہ و کاہ، سویم کم قراری بندہ درگاہ، چہارم فقر و فاقہ ماہ بماہ، پنجم عرضی دست خط گاہ بگاہ، از حال ما خدا آگاہ، بخیر تم کہ سر انجام ما چہ خواہد بود۔ دہ ماہ را طلب شد، یک ماہ را خیر۔ این ہم امید ہست کہ آید بیرون روز چیزی دیگر نماند کہ خود مقنوط کنم۔ شمشیر رفت گر دین ماندہ یکے سپر اسپم زخور فاقہ دم خر گشتہ است۔ لعنت ہزار بار در این نوکری کہ ہست۔ تا کے جفا کشم کہ بر برابرت زر گیرم[۲۳] قدح بدست بگردیم در بدر، واجب بود و بعرض رسانید۔[۲۴]

اور آج کے روز کتا میرا امرا! نہایت پیارا، قوم ولایتی، کہ ہزار روپے اگر کوئی دیتا تو ہرگز جدا نہ کرتا۔

کہ سابق میں ایک پاگل کمینے نے اس کو کاٹا، اب نہایت تکلیف میں تڑپ تڑپ کر فوت ہوا۔ ایسا رنج والم اس عاصی پر صادر ہوا کہ بیان کرنا عبث ہے۔ اور پام کمپنی کا واچ تھا کہ کوئی چیز ہو، دریا سے قہر سے گھوس [گھس] کر نکال لاتا تھا۔ اور شکار ہر قسم میں یکتا تھا۔

اور بتاریخ چہاردہم، ماہ اکتوبر سنہ اللہ عیسوی، مطابق سویم ماہ ذیقعدہ ۱۲۶۳ہجری روز پنج شنبہ، موضع اور اس سے کوچ کر کے سمت میاں گنج کے مقام تقرر پایا۔ چنانچہ وقت کوچ کے جا بجا جھابر اور جھیل اور کیچڑ برسات کی، اس طور پر وقت دیتی تھی کہ تمام مردمان افواج اور جانوران اور چھکڑے اور توپ خانہ، سب حیران اور سرگردان، دق رہے تا آنکہ حیدر آباد، ایک گاؤں، کہ بہت بسا ہوا اور مکانات، عمارات، اشرافان و رئیسان، بہت تھے، وہاں راہ پر ملے اور میاں گنج سمت راست کو تھا کہ وہ گنج؛ میاں الماس علی خان، خواجہ سرائے نواب آصف الدولہ بہادر؛ جنت آرام گاہ کی سرکار میں ممتاز تھے اور بڑا مقدور و اختیار رکھتے تھے، انھوں نے تعمیر کروایا ہے۔ چند اندارے یعنی چاہ کلاں پختہ اور بارہ دریاں بعمارت وسیع اور کئی باغات بڑے بڑے اور ان باغوں میں بنگلہ اور بارہ دریاں پختہ، خوب صورت تیار اور چہار سمت شہر پناہ پختہ مع باون برج، رندے کٹے ہوئے، نہایت باوسعت اور پختہ، دو منزل سرائے اور دونوں آباد، ہر طرح آرام مسافران، ہمہ چیز مہیا و موجود۔ اور اکثر ان باغوں میں فوج انگریزی بھی فروکش ہوتی ہے۔ وہ باغات لائق اترنے فوج کے ہیں۔

جب وہاں پہنچے، کپتان صاحب بہادر نے حکم دیا کہ حسن گنج کو چلیں، وہاں مقام ہوگا۔ اسی سبب سے سب فوج رواروی حسن گنج میں داخل ہوئی۔ اور وہاں مقام ہوا۔ یہ گنج بھی بہتر اور آباد۔ اور ہمہ نعمت جنس و مٹھائی وترکاری و پارچہ سب قسم کا مہیا تھا۔ اس روز دس کوس کی منزل سب کو پڑی۔ وقت پہنچتے قریب حسن گنج کے، بیشتر لوگوں نے کہا کہ ایک صاحب تشریف لاتے ہیں۔ یہ سن کر ہم کو اور کپتان صاحب ممدوح، دونوں کو اصرار ہوا کہ دیکھیں کون صاحب آتے ہیں۔ اس عرصے میں ایک صاحب کہ ٹٹو پر سوار، کہ ٹٹو سے آپ وزن دویم رکھتے تھے، مع وردی باناتی، اور کرچ جال لگائے ہوئے، اور پیچھے خواصی میں ایک کہار، نہایت فربہ چھاتہ لگائے بیٹھا تھا۔ اگرچہ اتنی دھوپ نہ تھی اور ٹٹو بیچارا دبا ہوا مرا جاتا تھا اور کمر ٹٹو کی ٹوٹی جاتی تھی۔ کپتان صاحب بہادر سے ملاقات کی۔ دریافت ہوا کہ سارجن [سارجنٹ] میجر ڈپن [؟] کپتان بنوری صاحب بہادر کی پلٹن کے ہیں۔ ہنستے ہنستے سب لوگ لوٹ پوٹ گئے کہ یا اللہ یہ کون جانور فربہ ہے، مع دو شخص و اسباب و

ہتھیار ٹٹو پر بیٹھے ہیں اور ٹٹو بیچارا دبا مرا جاتا ہے۔ تاعمر ے یہ نیا تماشا دیکھنے میں آیا کہ کبھی نہ دیکھا تھا۔

بعدہٗ سب مردمان افواج قاہرہ داخل حسن گنج ہوئے۔ چنانچہ وہی وقت آئے تھے کہ ایک چوب دار، مرسولہ راجا غالب جنگ بہادر آیا اور کہا کہ ہرگز ارادہ لکھنؤ کا نہ کریں بدون فتح لڑائی کے۔ اور ہم کو اول احکام شاہی صادر ہو چکا تھا کہ تم شریک جنگ نہ ہوا۔ لکھنؤ کو روانہ ہو۔ سو عقل میری یہاں حیران ہے کہ اہالیانِ سرکار رنگون مزاج کتاب عقل کے ہیں کہ ایک وقت اور کچھ، دوسرے وقت اور۔ ٹھکانہ بات کا نہیں۔ عجب رنگ سرکار اودھ کا ہے۔ چنانچہ بتاریخ پانزدہم اکتوبر سنہ اللہ عیسوی مطابق چہارم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، روز جمعہ حسن گنج سے کوچ فوج کا ہوا۔ کہ مطابق ایک کوس حسن گنج سے، اثنائے راہ میں موہان ایک قصبہ ہے، وہاں عجائب ایک پل دریائے سی کا دیکھنے میں آیا کہ بعمارت پختہ اور میدان وسیع، جس وقت کہ تیار ہوا ہوگا، بخوبی روپیہ صرف میں آیا ہوگا اور رودڑاس کی بہت دور تک بنا بر بندش پانی کے تعمیر کی ہے کہ ہزار ہا مسافروں کو اس کے باعث آرام حاصل ہوتے ہیں۔

ایک راجا نول رائے، زمانہ سابق میں سرکار شاہ اودھ میں کسی عہدے پر سرفراز تھے۔ انھوں نے اسی طور پر صد ہا مکانات اور عمارت واسطے ناموری کے تیار کروائیں لیکن یہ پل پختہ باعمارت زیر قبضہ موہان لائق سیر کے ہے۔ کہ موسم برسات میں فردوس بریں شرماتا ہوگا۔ افسوس کہ اب قدرے بقدرے جابجا شکست ہونے لگا۔ اگر در یبولا [؟] مرمت اس کی ہوئی تو یقین ہے کہ روپیا صرف تھوڑا ہو۔ آئندہ زیادہ مرمت طلب ہو گا۔ افسوس ہے کہ کوئی راہ نیک میں بادشاہ کو اطلاع نہیں کرتا اور اپنے مطلب نفس کو گھبرا رہے ہیں۔ زمانہ سابق کے لوگ ایسے نیک اور صاحب دیانت تھے کہ جنھوں نے ایسے ایسے کاروبار اور عمارت عالیشان و راہ نیک پر مستعدی کر کے کوئی نیک نامی اس زمانے سے لے گئے۔ بعد ازاں آگے بڑھے تو تھوڑی دور پر ایک نالے کا چھوٹا پل۔ وہ بھی قابل سیر کے، بہتر اور مضبوط تھا۔ اور قریب اس کے ایک پاؤ کوس تالاب پختہ، بنوایا ہوا راجا بالکشن، دیوان سرکار شاہ اود[ھ] کا، اگرچہ عرض و طول میں چھوٹا، لیکن خوب صورت اور باوضع بنا تھا۔ دو کانیں حلوائی اور چربن والوں اور نان پزوں کی جابجا اور حقہ پلانے والے واسطے آرام مسافروں کے بیٹھے ہوئے، تا کہ راہ والوں کو تکلیف کسی چیز کی نہ ہو۔

ہم سب لوگ افواج خاقانی اسی طرح دیکھتے اور سیر کرتے فتح گنج میں داخل ہوئے۔ یہ گنج بھی بہتر

تعمیر ہے و[اور] تین شوالے اور گردونواح اس کے باغات۔ چنانچہ ایک تالاب بھی پختہ، کہ الحال شکست ہے، زمانۂ گزشتہ میں مہاجن نے تعمیر کروایا تھا۔ جس وقت کہ تیار ہوا ہوگا، نہایت خوب صورت اور وسیع اور گرد اس کے بارہ دریاں اور غسل خانہ زنانہ اور مردانہ عمارت پختہ تیار تھے۔ اگر مرمت چلی جاتی، ہاتھ سے نہ جاتا۔ فی الحال نہایت شکست اور اجاڑ ہے لیکن پانی شفاف اور آرام غسل وغیرہ مسافروں کو اب بھی بخوبی حاصل ہے۔ میاں گنج اور حسن گنج سے اورتا بہ لکھنؤ تو ہیں عمارات اور مکانات اور پل و تالاب اور چوکیاں دکان داران کی چلی گئیں۔ رسالہ و توپ خانہ و پلٹن، ہمراہی کپتان صاحب بہادر، متصل فتح گنج کے، کہ ایک باغ نہایت وسعت رکھتا تھا، مقام پذیر ہوا۔ اور بسبب آمد جناب لاٹ صاحب بہادر، تیاری سڑکوں کی لکھنؤ سے تا بہ کان پور، معرفت راجا غالب جنگ بہادر کی، کہ وہ خود مع خیمہ و قنات فروکش تھے، درستی ہو رہی تھی۔ اور بے شمار بیلدار ان اور مزدوران زمین وراستے برابر کر رہے تھے۔ یہ عاجز بھی حسب طبع ناقص اپنی کے، عین لب سڑک ڈیرہ ایستادہ کروائے اترا تھا اور ہر سمت کی سیر و تماشا دیکھتا تھا، کہ وقت صباح کو کوچ لکھنؤ کا مقرر رہا۔

بتاریخ شانزدہم ماہ اکتوبر سنہ اللہ عیسوی، مطابق پنجم ماہ ذیقعدہ ۱۲۶۳ء روز ہفتہ فتح گنج سے کوچ کر کے عیش باغ لشکر داخل ہوا۔ چنانچہ زبانی مردمان سے سنا کہ زمانۂ آصف الدولہ بہادر، نہایت بہتر اور با عمارت باغ بنا تھا۔ بارہ دریاں اور بنگلہ و مکانات شاہی وغیرہ پختہ تعمیر ہیں اور موتی جھیل بھی نہایت وسعت رکھتی تھی۔ لیکن اب ان روزوں [یعنی دنوں] میں وہ بات حاصل نہیں ہے۔ سب عمارت اور بنگلہ او ربارہ دریاں اور جھیل وہی ہیں لیکن رونق افروزی آصف الدولہ بہادر جنت آرام گاہ سی نہیں ہے۔ اور ایک کربلا بھی عاشق علی داروغہ سرکار شاہ اودھ کی انھوں نے بنوائی تھی۔ چنانچہ اب بھی اس باغ میں تھی۔ روز جمعہ کو با خوبصورتی میلہ ہوتا ہے اور رئیسان لکھنؤ اور طوائفان نامی وغیرہ سب واسطے سیر کے آتے ہیں اور روز میلہ کا بے شک قابل سیر کے ہوتا ہے۔

اور بتاریخ ہجدہم اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی روز دوشنبہ مطابق ہشتم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، جلوس دسہرہ کا دردولت شاہی، عین لب دریائے گومتی پر، حکم ہے کہ سب رسالہ اور توپ خانہ اور پٹالن انگریزی وغیرہ کنارہ گومتی میدان، کوٹھی دلآرام میں تمام جلوس بادشاہی، پلٹنیں اور رسالہ اور توپخانہ ہندوستانی اور انگریزی اور تماش بین اور سب شہر کا میلہ، دکان داران اور بھکیڑ نے[؟] صاحب حسن و جمال کہ اپنی اپنی بناوٹ میں یکتا ہیں اور

بے شمار آدمی باشندگان شہر ممدوح۔ اور برابر برابر پلٹنیں اور رسالے اور توپ خانے جمے ہوئے، اور انتظاری برآمد ہونے شاہ والا کی کہ جس وقت سوار ہویں ایک بار توپوں پر بتی پڑ جائے اور سلامی فیر ہونے لگیں۔ لیکن اس روز جہاں پناہ سلامت رونق افروز نہ ہوئے کہ وقت شام کا پہنچا اور ابر شدید نہایت اٹھا اور جملہ سپاہ، سواران و پیادگان، وردیاں جلوسی، زردوزی، باناتی اور کام داری پہنے کھڑے تھے۔ اتنے میں بارش باران از حد ہوئی کہ سب مردم سپاہ آفت ناگہانی میں گرفتار ہوئے کہ جتنا جلوس تھا سب مٹی ہوا اور سب وردیاں خراب ہوئیں۔ لاچار حیران و پریشان ہو کر اپنی اپنی لین کو راہی ہوئے اور ہزار ہا تماش بین خاک چھان چھان کر اپنے اپنے مکانوں کو راہی ہوئے اور سب میلہ دکان داران بھی نقصان اپنے مال کا کر کے، جو مٹھائی روپے کی دو سیر تھی، وہ مٹھائی بقیمت دس سیر بیچ ڈالی اور روتے ہوئے گھروں کو گئے اور کسی نے بطور انعام یک حبہ بھی نہ دیا اور نہ پرسش کی کیا ہوا۔ اور ہم لوگ بھی اپنے مقام پر عیش باغ میں داخل ہوئے۔

ڈاکوؤں کی سرکوبی کی مہم:

فی الحال لشکر ہمارا، ہمراہی جانثار خان کپتان میگنس صاحب بہادر، عیش باغ میں مقام رکھتا ہے۔ اب روز کا یہ حال کہاں تک یہ عاصی لکھے اور بیان کرے۔ جو کہ لائق تحریر ہوگا، قلم بند کروں گا۔ چنانچہ شب سیزدہم ۱۳ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق بیست و پنجم ماہ اکتوبر، سنہ اللہ عیسوی، احکام بادشاہی صادر ہوا کہ افواج ہمراہی جانثار خان کپتان میگنس صاحب بہادر، ایک موضع کو، کہ اس جگہ سب ڈاکو لوگ متمرد اور سرکش بستے ہیں، دوڑ جا کر ان سبھوں کے سر لاویں۔ چنانچہ یہ عاجز اس وقت کھانا کھاتا تھا کہ کپتان صاحب موصوف نے فوج کو طلب کیا کہ چھے کمپنی اور چہار ضرب توپ اور دو رسالہ تیار ہو کر حاضر ہوویں۔ یہ حکم سن کر ہم سب لوگ، حسب سررشتہ دوڑ چلے۔

کہ لکھنؤ سے بارہ کوس پر ایک موضع سلطان پور تھا کہ درمیان اس کے ایک گڈھی نہایت قلب اور ہر چہار طرف جنگل اور ریپڑ بندی[۲۵] ربت کا اور نالہ کھوئی برابر، دور تک اس میں کہ کسی طور موقع گولی اور گولہ کا نہ تھا، اور ٹھکانا، جانے سوار اور توپ کا کسی طرف، ممکن نہیں اور اس گڈھی میں قریب ستر ڈاکوں کے ایک سے پچیس جوانوں سے، کہ نہایت بہادر اور صاحب شمشیر، موجود، کہ بار ہا راجا غالب جنگ بہادر اور چند کلکٹر واسطے گرفتاری ان کی، کے گئے تھے۔ کوئی تدبیر و تجویز پیش نہ گئی اور خوب جنگ و جدل کر کے نکل نکل گئے۔ چنانچہ اسی

خیال بہادری اپنی سے، سب لوگ گڈھی کے، ہماری فوج کو خیال میں نہیں لاتے تھے۔ لیکن بفضل ایزدی اور اقبال شاہی سے اور بہادری وناموری ہم لوگوں سے، سب طرح آغاز وانجام سر ہوا۔ پہلے فقط دونوں رسالہ اور تلنگاؤں سے بھی گڈھی کو محاصرہ کرلیا اور توپ خانہ پیچھے تھا کہ جنگ وجدل شروع ہوگئی۔ کہ صبح سے دس بجے تک نوبتِ زدوکشت رہی۔ آخرش اس عاصی نے تجویز دل میں رکھی کہ جو کچھ مرضی مولیٰ، از ہمہ اولیٰ [۲۶]۔ جوانوں کو حکم دیا کہ دھاوا کردو۔ جو ہونا ہوسو ہو۔ قولہ تعالیٰ کلّ نفس ذائقۃ الموت المافون اجورکم یوم القیامۃ [۲۷]۔ چنانچہ حکم طنبور کا کیا، کہ بجاویں۔ اس باجے والے سے بج نہ سکا۔ لاچار بلہ کردیا۔ کہ اس عرصے میں سب لوگ گڈھی کے مارے گئے اور بہت زخمی ہوئے۔ جس پر وہ سب پکار پکار کہتے تھے تم سبھوں کو بھی مار کر نکلے چلے جائیں گے۔ صد ہا مرتبہ یونہی ہوا ہے۔ اور بندہ ورام بخش صوبے دار، وسمیت سنگھ خاص بردار اور چند جوان میرے ساتھ اور خاص بردار میرا دامن پکڑے تھا اور کہتا تھا گولی باروت [بارود] بھی نہیں، لاچار ہوں کیا کروں۔ یہ کہنا خاص بردار کا ان ڈاکوؤں نے سنا اور ساتھ ہی یہ کہا کہ اب مارلو بات ہی کیا ہے۔ اور میں اپنے سر پر ریشمی کلاہ، جھبے دار پہنے تھا کہ ان سبھوں نے کہا کہ موڑ کاٹ لو، سردار یہی ہے۔ یہ سن کر ایک جوان نے سردار مجھ کو جان کر تلوار چلائی کہ ایک بار رام بخش صوبے دار نے ہاتھ اپنا میرے سر پر کردیا کہ ہاتھ اس کا زخمی ہوا لیکن ہڈی بچی اور سمیت سنگھ خاص بردار نے دامن میرا ہرگز نہ چھوڑا۔ کہ ایک بار گولی اس کی کوکھ پر پڑی کہ ساتھ ہی اس کا دم نکل گیا اور اس کے منھ سے آواز آئی کہ میں نمک خاوند سے ادا ہوا۔ بعد اس زدوکشت کے، ان جہنم واصلوں کو اندر گڈھی کے کیا۔ اس وقت نایابی اور قحط پانی کا اس قدر تھا کہ بیان اس کا نہیں۔ کہ زبان خشک تھی اور بات منھ سے نہ نکلتی تھی اور میں ہر ایک سے کہتا تھا کہ اگر اس وقت کوئی ایک گلاس پانی مجھ کو پلاوے تو ایک روپیا دوں۔ آخرش ایک شخص بجستجو تمام پانی لایا تب اسوقت پانی پینے میں آیا اور ہوش وحواس بندہ کے درست ہوئے اور بفضلِ الٰہی، باقبال شاہی، توپ خانہ بھی آپہنچا اور مجرد مورچہ بندی جابجا درست ہوگئی۔

کپتان صاحب بہادر بھی اس قدر مستعد وسرگرم تھے کہ بیان نہیں کرسکتا ہوں کہ سردار ہو کر سپاہیوں سے آگے کام کرے اور جان کو مثل ذرّہ نہ سمجھے اور کھانا پانی سب موقوف اور ہمراہ اپنے لوگوں کے مثل ایک سپاہی، کاروبار جنگ وجدل موجود رہے اور اب خود گولی مارتے تھے اور جو شخص گڈھی سے بنابر پانی ندی میں آتا تھا، فوراً کپتان صاحب بہادر خود بندوق مارتے تھے اور شست توپ کی مار کر گولہ مارتے تھے۔ چنانچہ دوپہر سے

توپوں کے فیر ہونا شروع ہوگیا اور کمر بستہ، تشنہ وگرسنہ وپریشان خاطر، ہمراہ سب فوج کے مستعد جنگ رہے۔ مشکل ہے کہ امیر ہوکر بھی ربط گرسنہ وتشنہ سوں تا پہر رکھے۔ اور ایک ایک جوان کو تسلی وہ دلا دیتا تھا اور ساتھ رہتا جو کہ حق بہادری وتہوری وجان فشانی کا چاہیے، ادا کرتے تھے۔ چنانچہ یہاں تک لڑے کہ صبح سے شام ہوگئی۔ آخر الامر، وقت شب کے، کپتان صاحب ممدوح نے مورچہ بندی چہار سمت سے مستقیم کروائی کہ کوئی راہ ان کے نکلنے کی نہ رکھی۔ لاچار قریب چار گھڑی شب گزشتہ، جمیع مفسدان اور ڈاکہ زنان گڈھی سے باہر ہوئے کہ کپتان صاحب نے گراب توپوں کا مارنا شروع کیا اور پیچھے سواروں کو ڈال دیا، کہا کہ خبر دار جانے نہ پاویں۔ ایک ساتھ اس فدوی نے بھی گھوڑا ندی میں ڈال دیا اور حق سبحانہ وتعالیٰ سے عرض کی، یا معبودا یہ وقت عزت اور حرمت کا ہے۔ ساموری اور حرمت دہندہ سب مخلوقات کا تو ہے۔ یہ کہ کر بیچ ندی میں گھوڑے نے ہلہ مارا کہ ایک بار غوطہ کھانے لگا۔ بندہ تو تیر کر نکل آیا، پیچھے سے گھوڑا بھی خدا نے نکالا اور بندہ اس پر سوار ہوکر چلا اور سب رسالہ بھی۔ برابر سر کاٹتے چلے جاتے تھے کہ قریب پچیس ڈاکوؤں کے سر کاٹ لیے اور بہت زخمی اس جنگل میں پڑے رہ گئے۔ معلوم نہیں کہ کس قدر مرے ہوں اور کتنے زخمی ہوں اس جنگل میں۔ چنانچہ اس [ان] سروں میں تین سر، سرداروں کے ہیں کہ تمام ملک شاہی تا جونپور وبنارس ڈاکہ زنی کرتے تھے اور بعیش وعشرت، ناچ ورنگ میں شب وروز بسر کرتے تھے۔ تمام علاقہ اور چند قصبات اور کئی مواضعات ان کے باعث حیران وتباہ، پراگندہ تھے کہ رات کو نیند اور دن کو خورش نہ بھاتا تھا۔ ان تین سروں کے نام یہ ہیں: جیچو سنگھ زمین دار موضع بستی، قریب نواب گنج بارہ بنکی اور دوئم، ایشرے سنگھ برادر فقر بخش اور فیض بخش زمین دار رجولی اور کالکا سنگھ زمین دار گرفتار موضع لاکھوپور اور سوہل سنگھ برہمن گرفتار موضع گورا اور جواہر سنگھ موضع زہار گرفتار اور جیدی حجام رسول بخش کا۔ یہ چار شخص گرفتار آئے ہیں۔ ان سبھوں کو لا کر در دولت فلک رفعت پر حاضر کیا۔ غرض کہ اتنی مدت لڑتے لڑتے ہم کو گزری، لیکن کبھی اس طور کا جھمگھٹ نہ پڑا تھا، جو کچھ کہ یہ دیکھنے میں آیا۔ چنانچہ بادشاہ سلامت اور نواب صاحب بہادر اور جمیع اہالیان سرکار فیض آثار نے از حد ثنا وصفت فرمائی۔ تا ایں کہ افواج کو انعام بے کراں، اور زخمیوں کو دوماہی زخمیانہ اور فوتیوں کو عیوضی اور خون بہا اور روپے تکفین وتدفین کو اور سردار لوگوں کو خلعت فاخرہ، کپتان صاحب بہادر کو خلعت دو پارچہ کا اور ایچٹن جوزف صاحب [کو] خطاب وخلعت ہر دو مرحمت ہوئے۔ فی الحال سرفروش خان ایچٹن جوزف جوہانس بہادر[۴۸] اور رام بخش صوبہ دار کو خلعت، دوشالہ اور بندے کو بھی

خلعت، ایک دوشالہ سرکار فیض آثار سے سرفراز و ممتاز ہوا۔ اور ناموری و بہادری افواج قاہرہ کی اور ہم سرداروں کی ازحد حاصل ہوئی۔ لڑائی صدہا بار ہم لوگوں سے جابجا، علاقہ بہ علاقہ ہوئی۔ لیکن ایسا معرکہ کبھی درپیش نہ ہوا تھا جو کہ یہ گذرا۔

یرغمال بننے والی بچیوں کا احوال:

امروز بتاریخ تیسویں ماہ اکتوبر ۱۸۴۷ عیسوی مطابق انیسویں شہر ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، حسب الارشاد جہاں پناہ سلامت، کپتان صاحب بہادر مع ہمگیں افواج رسالہ سلیمانی اور رسالہ سلطانی اور توپ خانہ اور پٹالن باقاعدہ ہمراہی اپنی کے، روانہ کان پور کو ہوئے۔ چنانچہ بیت السلطنت لکھنؤ سے کوچ کر کے فتح گنج میں مقام پذیر ہوئے۔ لائق تحریر کچھ حال نہ تھا۔ کیا باعث کہ نقشہ مکانات گنج مذکورہ بالا ے کتاب مندرج ہے۔ اور صبح کو روز یک شنبہ بیسویں ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری فتح گنج کو چھوڑا اور ایک مقام کہ کٹوا کہلاتا ہے، وہاں مقام کیا۔ وہ بھی لائق تحریر نہ تھا لیکن ایک عجیب ماجرا بچشم دیکھا میں نے؛ کہ دو تین شخص ناتواں، گرسنہ، تشنہ کھاٹ میں پڑے تھے اور دو لڑکیاں معصوم، سن ان کا، ایک نو برس کی ایک سات برس کی۔ جسم برہنہ کہ آفت سرما سے کپکپا رہی تھیں۔ فقط ایک چیتھڑا گودڑ یا نہ بھر کا اوڑھے ہوئے، جاڑا کھا رہی تھیں۔ میں نے ان سے پوچھا کہ تمھارا کیا حال ہے۔ سپاہیوں نے کہا کہ یہ اسامی لوگ ہیں ان سے روپیا سرکار کا چاہیے۔ میں نے جواب دیا کہ ان بچوں سے کیا مطلب۔ کیا ان معصوموں سے جمع سرکار کی وصول ہوگی۔ ان سپاہیوں نے کہا کہ روپیا یوں ہی نکلتا ہے۔ ہم بچہ جوان کیا سمجھیں۔ یہ سن کر نہایت متحیر ہوا میں، اور از راہ خوف سبحانہ تعالیٰ، ان کو کچھ پیسے دینے لگا۔ ان قیدیوں نے اشارہ کیا کہ اگر تم ہم کو پیسا دو گے، یہ سپاہی فوراً چھین لیں گے۔ لاچار ہو کر میں نے ان کو آٹا دال منگوا دیا۔ یقین ہے کہ وہ جنس ان کے کھانے میں آئی ہو۔

صبح کو وہاں سے کوچ کر کے اوناں میں ڈیرہ کیا گیا۔ اس روز یہ بندہ اور کپتان صاحب بہادر اور سرفروش خان جوزف جو ہانس بہادر اجٹنس، پٹالن بجم اسم باقاعدہ اور ایک کپتان صاحب کے ہمراہ، بطریقہ دوستی برائے سیر و تماشاے جلوس سلطانی تشریف لائے تھے۔ خیمہ و قنات، ڈیرہ لب سڑک ایستادہ، بخوشی و خرمی سب صاحبان گفتگو شیریں میں مصروف تھے۔ اور آمد و رفت مخلوقات، ملازم شاہی، اور دکانداران، جملہ گنجیات بیت السلطنت اور بے شمار تماشبین باشندہ شہر موصوف، بانبوہ کثیر چلے جاتے تھے۔ اور سواریاں امیران، زنانی مردانی،

رنگ برنگ، کوئی ہاتھی، کوئی گھوڑا، کوئی چپس پر، اور پالکی ناکلی، تامجان [تام جھام]، رتھ گاڑی، سکھپال بگھی پر سوار، اور بے شمار تماش بین، پا پیادہ، اپنے اپنے لباس خوش پہنا ایسے چلے جاتے تھے۔ اور باقی وثیقہ داران اور شہزادگان مع ہمراہیان، مردمان، قرینہ بقرینہ، وردیاں باناتی اور زردوزی، خیموں پر آراستہ، کہ شہر موصوفہ سے تا بہ کانپور سب سڑک گلرنگ اور نیرنگ ہو رہی تھی۔ خلاصہ یہ ہے کہ ہر شخص اپنے عالم خوب صورتی اور خوش وضعی اور خوش پوشاک میں تر تنگ رہا تھا اور صدہا، ہزارہا، محتاج فقیران کہ نان شبینہ سے عاری اور بہت غربت کہ فاقہ کشی میں مبتلا، اور بے شمار لوگ [بے] دست پا کہ جگہ سے چلنا ان کو دشوار اور بہت شہدے، محتاج، ہمراہ سواریوں امیروں کے للہ مانگتے تھے، دوڑے چلے جاتے تھے۔ کوئی راہ خدا پر بھی خیال نہیں کرتا کہ یہ کیا بکتا ہے۔ اور ان کی صورتوں سے ظاہر تھا کہ دنیا میں یوں ہی عیش و عشرت سے گزرتی تھی۔ کبھی کوئی محتاج نہیں ہوتا اور کبھی ہم مریں گے، یہ نہیں معلوم کہ:

جو آیا ہے اس کوچے میں سو رہگوری ہے
یہ رخت ِ کفن دوشہ [توشہ] رختِ سفری ہے
کسی کا کندہ نگینے پہ نام ہوتا ہے
کسی کا عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب طرح کی سرا ہے کہ جس میں شام و سحر
کسی کا کوچ، کسی کا مقام ہوتا ہے
انسان کو لازم ہے رہے دھیان اجل کا
اطفال کو واللہ بھروسا نہیں کل کا

خیال کیا میں نے کہ جو شخص ہے سو آفات دنیوی میں گرفتار، طمع دنیا کو چھوڑا نہیں جاتا ہے اور ہر روز زیادہ طلبی میں اوقات اپنی کو تلف کر رہا ہے۔ افسوس صد افسوس انسان اگر خیال کرے تو کچھ بھی نہیں، فقط معمہ [معما] معلوم ہوتا ہے۔ مثل خواب کے ہے کہ دیکھنا اپنے کو بادشاہ خواب میں اور ہے بہت محتاج۔ جس وقت آنکھ کھل گئی، دیکھا کچھ بھی نہیں۔ نہ تخت ہے نہ تاج شاہی، نہ ملک ہے، فقط اب تن تنہا اور غلبہ بھوک کا ہے۔ لاچار اٹھ کر گیا اور کے گھر، مانگ کے لایا، تب نوش کیا۔ اس وقت ہوش و حواس درست ہوئے۔ تب یقین آیا کہ خواب ہے۔ کچھ نہیں۔ یہی حال اس دار ناپائیدار کا ہے۔ چنانچہ ان امیروں کا جلوس و تزک بہت تھا اور

صاحب دولت سب تھے لیکن اللہ پیسہ بہ کمر باندھنا کا[کذا] غلط سمجھے تھے ۔بچشم دیکھا میں نے کہ ہزار ہا محتاج اور ہزار ہا شہدے شہر کے، اور بہت محتاج ایسے کہ غلبۂ بھوک سے نہ مانگا جاتا ہے، نہ دوڑا جاتا ہے، بہ ارادہ شکم پروری ہمراہ سواریوں امیروں کے دوڑتے چلے جاتے ہیں ۔لیکن نہ دیکھا بندہ نے کہ کسی کا ہاتھ پیسہ پر اٹھا ہو اور کسی کے حال پر رحم کیا ہو۔کسی نے خیال نہ کیا کہ بھوکے کا آسودہ پیٹ بھی عابد ہوتا ہے ۔

کانپور میں فوجی کیمپ کا حال:

یہ عاصی اور جناب کپتان صاحب بہادر اور اچٹن صاحب مذکور اور کپتان صاحب، ہم سب صاحبان اس روز یہ سب سیر وتماشا دیکھتے رہے ۔ تا اینکہ وقت دو گھنٹہ شب باقی ماندہ۔کوچ اناؤ ن سے کیا تو دیکھا تمام سڑک، مجمع مخلوقات، ملازم وغیر ملازم، از بیت السلطنت تا بہ کانپور، گلستان ارم شرماتا تھا۔اور جابجا ڈاک سلطانی مع خیمہ وقنات جیسا کہ لب دریاے گنگ، کنپو میں ڈیرہ ہاے سلطانی ایستادہ تھے ۔اسی طور سب جگہ مع جلوس سے حاضر ومستعد دیکھتے بھالتے، بھیڑ خلقت کو چیرتے ، داخل بلدہ کانپور ہوئے ، بتاریخ بست یکم ماہ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری روز دوشنبہ مطابق تاریخ دویم نومبر ۱۸۴۷ عیسوی[۲۹] سب افواج مع رسالہ سلیمانی اور رسالہ سلطانی وتوپ خانہ پلٹن مکمل ہزار جوان ہمراہی جاں نثار خان کپتان میگنس صاحب بہادر اور جمیع عملہ وغیرہ، حسب تجویز کپتان بہادر کے، کہ نہایت خوش قطع اور برابر زمین تھی ،اور سب لشکر سے علاحدہ خیمہ افسروں کلان و خورد[خرد] برابر ایستادہ ہوئے اور ڈیرہ اس عاجز کا بھی حسب سر رشتہ سنٹر[سنٹر؟] توپ خانے میں تقرر پایا۔ چنانچہ ابھی عرصہ کئی روز کا باقی ہے کہ جناب بادشاہ والا جاہ تشریف فرما اور رونق افروز کانپور کے ہوئے کہ اول سے تیاری اور سرانجام مقام وڈیرہ فوج اور جگہ بنا بر امیران و رفیقان شاہی اور گنجیات، اور تدبیر ایستادگی خیمہ ہاے شاہی کے واسطے راجا غالب جنگ بہادر مقرر ہو کر آئے تھے ۔ بقولیکہ گدھوں کو شیر برنج[؟]، وہ بے چارہ کیا جانے! رونق اور رہیت [رعیت] بخش ، خیمہ ہاے والا شان حضرت بادشاہ سلامت اور مقامات درستی افواج قاہرہ، خیال کیا چاہیے کہ اس طور کا جلوس اور خیمہ وقنات بانات اور دوشالہ کاشمیر اور پچاپچی رنگ برنگ کہ بیش قیمت، کہ لب دریاے گنگ، دو رنگ کنارہ کنارہ ایستادہ کروائے تھے اور چھڑ کاؤ نداروا ور جملہ ہزارہا گنجیات کے لوگوں پر تقید بلیغ کہ آراستگی دورویہ دکانوں سے غفلت نہ کریں اور کوڑے والا ایک، ساعت بہ ساعت، تقید پر مستعد کہ جلد مرتب کرو۔اور اس روز ہوا اس قدر چلتی تھی کہ مارے جھونکوں کے کاروبار اور درستی مقامات اور

دریکی خیمہ ہائے مسدود۔اور کنارہ گنگ کی ریت، مثل گراب لُو کے، بے چین کر رہی تھی کہ انسان تاب نہ لاتا تھا۔وہ خیمہ سلطانی وڈیرہ ہائے امیران، دوشالہ اور بانات پٹا پٹی کے بے معلوم تھے۔دریافت نہ ہوتا تھا کہ خیمہ دوشالہ وبانات کے ہیں یا مٹی کے ہیں۔اور فرش و نمگیرہ ہائے گونا گوں کو خاک چھپائے ہے۔اور اگر شمار خیمہ و قنات بیش قیمتوں کا کیا جائے تو دفتر چاہئیں تا ہم یارائے بیان اور قلم کو طاقت رقم نہیں کہ عشر عشیر لکھ سکے۔

اول کنارے سے دونوں رسالے، سلیمانی اور سلطانی، اور پٹالن نجم اور توپ خانہ ہے۔ہمراہ جانثار خان کپتان میگنس بہادر اور قرینہ بہ قرینہ خیمہ ہا اور چھولداریاں اور پلٹنیں اور بارکیں، سب فوج کی اور بیچ میں دو خیمہ کلاں مع نمگیران و فرش۔ایک دو چوبہ، دوسرا ایک چوبہ، جناب کپتاں صاحب ممدوح کا۔اور ایک طرف پٹالن مکمل مع توپ خانہ ہمراہی ممتاز خان کپتان بوری صاحب بہادر مع خیمہ و چھولداریاں اور بارکیں و پلٹنیں، درجہ بدرجہ اپنے اپنے عہدے پر ایستادہ اور ایک جانب پٹالن مع دو ضرب توپ، ہمراہی کپتان صاحب بہادر و خیمہ و چھولداریاں، حسب سر رشتہ ان کی بھی ایستادہ تا حسب الدستور صاحبان لوگوں سے نہ تھا۔کوئی کسی راہ، کوئی کسی طرف، جا بجا بہ قرینہ ترتیب تھی لیکن سب اسباب سپہ گری سے تیار و تندرست، اب سب حاضر و مستعد۔ مردمان فوج و اسباب جلوسِ شہنشاہی اور مجمع رونق افروزی مصاحبان اور رفیقان و عزیزان، شاہ واجد علی بادشاہ سلامت خلد اللہ ملکہم و سلطنتہ [۳۰] بیان کرنا واجب اور لازم جان کر، دوستانِ حاضر و غائب سے عرض کرتا ہوں کہ ایسا معرکہ روئے زمین پر اتفاقاً ہوتا ہے۔

کچھ خلقت ملازم شاہی اور تماش بین اس قدر نہیں آئے ہیں ہمراہ شاہ سلیمان جاہ کے، پیچھے سے اب آئیں گے۔فقط جو کچھ کہ فی الحال خیمہ وڈیرہ وقنات ایستادہ ہیں اور جس قدر کہ بازار میں گنجیات کے جھنڈے آئے ہیں، دیکھتا ہوں کہ سمت چپ نیچی سڑک کے برابر بازاریں اپنے اپنے قرینے سے دو رنگ آراستہ۔اول رکاب گنج پرانا، بعدہ رکاب گنج نیا۔خاص بازار گولہ گنج، خیالی گنج، امانی گنج، مولوی گنج، امین آباد، حسین گنج، نخی گنج، حیدر گنج نیا، حیدر گنج پرانا، لوار گنج، وزیر گنج، بازار رومی دروازہ، بازار چوک دولت گنج، قندھاری، بازار تحسین گنج، سعادت گنج پرانا، سعادت گنج نیا، بادشاہ گنج، بازار جھاؤلال پرانا، بازار جھاؤلال نیا، چاند گنج، علی گنج، حیدر آباد، یاسین گنج، مسک گنج، سلطان گنج، گنیش گنج، اسماعیل گنج، حضرت گنج، مخمول گنج، لال گنج، مفتی گنج، مکا گنج، حسن گنج، پار والا مکارم نگر کھری بازار، نخاص کا بازار، دوگوہان کا بازار، نیا گاؤں کا بازار، لال

بازار، رستم نگر، نخاص کا بازار، جوہری کا بازار، عالم گیر کا بازار، ارادت نگر کا بازار، مہدی گنج، چھت کا بازار، بادشاہ نگر کا بازار، عباس گنج، رحیم نگر کا بازار، سبزی منڈی سب گنجات کے علاوہ اور نامی متفرقات بازاریں ہر علاقہ شاہی سے آئی تھیں۔ گوشاہین گنج، گنگا گنج، منشی گنج، سرفراز گنج اور نواب گنج، حیدر گڑھ کا بازار، حسن گنج کا بازار، نول گنج کا بازار، فتح گنج کا بازار، بانگڑیو کا بازار، اسیوں کا بازار، رسول آباد کا بازار، میاں گنج کا بازار، بکٹ گنج کا بازار، زپ گنج، ادنا دن کا بازار، کان پور کے گرد و نواح کی بازاریں اور متفرقات چند در چند علاقوں کی بازاریں وغیرہ سب پیشتر سے مرتب و درست ہو گئے تھے اور برابر لب دریائے گنگ کنارہ کنارہ سب طور کے خیمہ وقنات و ڈیرہ ہائے والا شان شاہنشاہی مرتب۔ اول کنارہ پُل سے سمتِ چپ خیمہ سلطانی بانات سلطانی پٹا پٹی کے دو چوبہ، سہ چوبہ، چہار چوبہ، بارہ منزل اور خیمہ دوشالہ کاشمیر نہایت خوبصورت، سہ چوبہ، چہار چوبہ، چہار منزل خیمہ بانات یک تار نہایت بلند، چہار چوبہ دو منزل خیمہ توشک خانہ بادشاہی تیاری بانات سرخ سے۔ سہ چوبہ، تین منزل خیمہ وقنات بہت بلند، غسل خانہ ساتھ ہے۔ پنج منزل خیمہ پشمینہ، بنا بر غسل خانہ، ایک منزل خیمہ وقنات بنا بر توشک خانہ۔ دیگر سہ چوبہ، چہار منزل خیمہ والا شان، بناوٹ باریک باناتی برائے قلم دان، دو منزل خیمہ کھاروہ نو تیار برائے عملہ سلطانی، دو چوبہ و چہار چوبہ پچپن منزل خیمہ وقنات بہت بلند، نو تیار، بنا بر باورچی خانہ سلطانی، گیارہ منزل خیمہ بلند دور نک نہایت وسیع نو تیار، بنا بر اسپان خاص خاقانی۔ چہار منزل خیمہ بلند مربع، کار باریک، یک رنگ سفید کہ سبحان اللہ! دیکھنے اس کے سے انسان پراگندہ ہو جائے۔ نو منزل اور دو منزل خیمہ نہایت دراز کہ آسمان سے ہم سری کرتے تھے۔ خریدہ ---[؟] اسباب ٹیپو سلطان سے بادشاہ نے خرید کیے تھے۔ طرح پٹا پٹی، باریک بانات، بالکل نو تیار کہ حوض اس کے میں چار چار قلابے لگتے تھے، بنا بر میسر چاؤ[چائے] پانی، اور کھانے لاٹ صاحب بہادر کے، مع فرش قالین کاشمیر اور جلوس، جھاڑ اور کنول، مردنگی برابر اور بخیہ ہم رنگ، تین منزل اور سب خیموں والا شان میں دو دو پلنگ نقرئی اور طلائی، جڑاؤ مع اسباب جلوس اس کا اور میزیں، کرسیاں، کار ولایتی، بقیمت بسیار، تمکین مرتب اور درست اور دریائے گنگ میں بجرہ بہت بیش قیمت، تیاری ولایتی کہ زمانہ غازی الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ اور نصیر الدین حیدر بادشاہ خلد مکان اور محمد علی شاہ بادشاہ فردوس منزل اور امجد علی شاہ بادشاہ جنت مکان کے تیار ہوئے تھے۔ بجرہ پری چہر، ایک بجرہ نچکہ قدیم، ایک نچکہ غازی الدین حیدر، ایک بجرہ سلیمان پسند اور ایک بجرہ سلطان پسند الگ۔ اور چار منزل

خیمہ بنابر بگھی خانہ ، وہ بھی بسیار بلند اور تیارنو۔ اس میں جو کہ بگھیاں چند لائق سوار ہونے کے آتی تھیں وہ ایستادہ۔ اور ایک جانب خیمہ وقنات نواب وزیر الملک بہادر کا۔ خیمہ پٹاپٹی سرخ وسفید، دوچوبہ، نومنزل اور خیمہ کھانے اور چاءپانی کا اور ہر وقت نشست وبرخاست، دوچوبہ چہارچوبہ، چار منزل اور خیمہ دیگر بنابر مردمان، سہ چوبہ، اکیس منزل اور خیمہ بنابر باورچی خانہ خاص وتصرفی، تین منزل اور توشک خانہ دوچوبہ دو منزل اور خیمہ بنا بر ہمشیرہ زادہ نواب صاحب سات منزل اور خیمہ نہایت بلند برائے کچہری نواب صاحب بہادر اور جائے نشست پانچ منزل اور خیمہ سہ چوبہ نوتیار کھا ہوا بنابر اردلی لوگ، چہار منزل اور بعدازاں خیمہ وقنات پٹاپٹی، بانات، راجا بالکشن صاحب دیوان سرکار فیض آثار کے، اور چند خیمہ وڈیرہ بنابر عملہ اور ملازمان اردلی لوگ اور ہاتھی، پالکی، نالکی گھوڑے، شترسواران اور سواران برچھی برداران، خاص برداران اور جملہ مردم ملازم مہاراج ممدوح، بیالیس منزل۔ اور صدہا چھکڑہ خیمہ وقنات سے بھرے کھڑے تھے۔ باعث بارش سے ایستادہ ہونا بہت محال تھا۔ اور صدہا چھکڑہ خیمہ وقنات واسباب شہزادگان والاشان کے بھی ایستادہ تھے اور خیمہ وقنات پٹاپٹی ہمرنگ سہ چوبہ وچہار چوبہ بنابر جرنیل صاحب بہادر مع ملازمان اور رفیقان وہم نشینان ہمگیں کلاں وخورد، اکتیس منزل اور ہاتھی، گھوڑے و پالکی، تامجان، بگھیاں وغیرہ، یہ علاحدہ بے شمار۔ اور خیمہ وقنات خوب تیاری، سہ چوبہ وچہار چوبہ، مع نوکران ورفیقان، ہاتھی، گھوڑے، پالکی، بگھیاں، تامجان وغیرہ بنابر آغا حیدر از شہر فیض آبادی، پسر مرزا تقی صاحب انیس منزل اور بعدازاں خیمہ وقنات پٹاپٹی نوبہ نو، بنابر نواب ممتاز الدولہ بہادر داد، ملکہ زمانیہ بیگم محل نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ خرد وکلاں، سہ چوبہ چہارچوبہ، مرتب، بیس منزل اور باقی میدان وسیع دور تک، چند خیمہ شاہزادگان والاشان قدیم خاندان شاہ اودھ متفرقات کسی جا بیس منزل، اور کہیں تیس منزل، مع ملازمان اور رفیقان۔ ان کے بعد مقام جاءپانی لاٹ صاحب بہادر خیمہ وقنات سفید، دوچوبہ کلاں، نہایت کار باریک وبہتر خرد وکلاں، بارہ منزل ویک جا خیمہ وقنات ونم گیرہ، جملہ جلوس بنابر راجا غالب جنگ بہادر سات منزل وبعدازاں خیمہ وقنات ملازمان ومصاحبان وعملہ نواب صاحب وزیر الملک بہادر مع ہمگیں تیاری آٹھ منزل اور بعدہ خیمہ وڈیرہ مع فیلان واسپان وملازمان ومصاحبان وغیرہ وعملہ نواب بخش علی خان مچھی بھون والا صاحب زادہ مع سب تیاری وجلوس گیارہ منزل وخیمہ وقنات ونمگیرہ مع جلوس وردی باناتی، ملازمان ورفیقان سرفراز الدولہ بہادر چودہ[چودہ] منزل اور ایک طرف ملازمان ومردمان عملہ سلطانی واشطبل[اصطبل] وفیل خانہ

وشتر خانہ وغیرہ بنا بر جناب مرشدزادہ آفاق بہادر دام اقبالہ و باقی جا بجا صدہا چھکڑہ و خیمہ وقنات وڈیرہ وغیرہ بنا بر ایستا دلدے ہوئے کھڑے تھے، بسبب بارش باران ایستادہ ہونا موقوف رہا۔

کہاں تک لکھوں اور ایک طرف مجمع افواج قاہرہ پٹالن ہمراہی کپتان سُبھا سنگھ مع اسباب خیمہ و قنات وچھولداریاں اور ایک طرف توپ خانہ غلّہ کلاں مع صادق علی خان برادر انجم الدولہ بہادر بجلوس بسیار فروکش تھے ۔ اور ایک سمت رسالہ خاص ہمراہی حاجی شریف خواجہ سرا مع جملہ اسباب جلوس ۔ اور ایک جانب خیمہ وقنات بسیار بجلوس نواب انجم الدولہ بہادر داروغہ دیوان خانہ سرکار فیض آثار مع جملہ اسباب خیمہ وقنات پٹاپٹی و چھولداریاں وغیرہ و ایک طرف دیگر توپ خانہ ہندوستانی چودہ ضرب توپ مع ہمگیں اسباب جلوی فروکش تھے ۔ اور اسی قدر پٹالن ہندوستانی تحیبان اور رسالے ہندوستانی برابر میدان وسیع میں دور تک اُترے ہوئے تھے ۔

کانپور کی رونق کا حال:

بتاریخ پنجم ماہ نومبر روز جمعہ کے وقت ایک گھنٹہ رات باقی تھی ۔ حسب دستور اپنا غسل کر کے اپنے لشکر سے کانپور کی سیر کو چلا کہ جس طرح سننے میں آیا تھا بے شک اُسی طور پر بلکہ زیادہ رونق افروزی اور زینت ۔ مکانات اور بنگلہ ہزار ہا بے شمار لب دریائے گنگ تعمیر تھے اور سقای سڑکوں کے کنکر کٹے ہوئے ، اور بازار چوک بھی خوب تیار اور درست تھا کہ شمع فانوس برابر دکانوں [دوکانوں] کے اور بیچ میں سڑکیں درست اور برابر کہ بیان نہیں ہوسکتا ہے کہ بیان کرے زبان اور لکھ سکے قلم ۔ اور بارکیں بھی برابر موافق اس کے اور خیمہ وغیرہ درست اور برابر ۔ چنانچہ اُسی طور پر دیکھتا بھالتا آگے بڑھا تو قبرستان میں بھی دیکھا کہ ہزار ہا امیر غریب صاحب حشمت وہاں دفن تھے ۔ یہ دیکھ کر از حد تحیّر اور غیرت مجھ کو حاصل و غالب آئی اور خیال کیا کہ یہ سب ایک روز مردے لوگ، کوئی جاہ وحشمت پر حکمرانی کر رہا تھا اور کوئی جستجو دولت پر شب و روز تلاش کاروبار رکھتا تھا اور کوئی بے شمار فوج اپنے ہمراہ لیے ملک گیری غیر پر تلاش معاش رکھتا ہوگا اور ایک روز یہ ہے کہ سب صاحب خلق زیر زمین دفن ہوئے اور خاک کا تودہ بنے کھڑے اور پڑے ہیں ۔ کوئی نہیں پہچانتا کہ یہ کون کون شخص ہیں، امیر کون ہے اور غریب کون ہیں! اور جتنے دوست و آشنا تھے سب تلاش معاش میں دامن گیر دوسرے دوست کے ہوئے اور کیسے اُن کے نام کے بھی طالب نہیں، فقط زندگانی کے دوست تھے ۔ افسوس کیا میں نے اور سمجھا کہ ایک روز یوں ہی خاک کا تودہ ہونا سب کو ضرور ہے اور اعتماد دنیا کا نہیں

کسی کا کندہ نگینہ پہ نام ہوتا ہے
کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب طرح کی سرا ہے کہ جس میں شام و سحر
کسی کا کوچ کسی کا مقام ہوتا ہے

بقول سعدی شیرازی:

مکن تکیہ بر عمر ناپایدار
مباش ایمن از بازی روز گار[31]

انسان کو لازم ہے رہے دھیان اجل کا
اطفال کو واللہ بھروسہ نہیں کل کا

یہ حال دیکھ کر آگے بڑھا تو آمد لاٹ صاحب بہادر کا غلغلہ پڑتا ہوا ۔یہ عاجز بھی ایک جا گہ چند عرصہ بیشتر جا پہنچا کہ جملہ جلوس سواری لاٹ بہادر کا اور مجمع رسالوں انگریزی اور ہندوستانی کا واقع ہوا کہ قریب تالاب کے، کہ وہ تالاب صوبہ دار کا مشہور ہے، بندہ وہاں گوشہ پکڑ کر کھڑا ہوا کہ اتنے میں جناب لاٹ صاحب بہادر مع چند مصاحبان انگریز داہنے بائیں اور صاحب اور صاحب وردی مع چہار گوشہ کلاہ اور سیاہ پروں کی جھنڈی، داستانے [دستانے] ساہری[؟] سے آراستہ، برابر لاٹ صاحب بہادر کی گھوڑی دورکابہ پر سوار چلے آتے تھے چنانچہ ایک صاحب، نواب مشہور ہیں[32]، میرے برابر کھڑے تھے مجھ سے پوچھنے لگے کہ لاٹ صاحب بہادر کون ہے ۔میں نے کہا کہ لاٹ صاحب بہادر وہ ہیں کہ ٹوپی اور کرتی سیاہ پتلوم [پتلون] باناتی، وضع سادی، ایک ہاتھ فرانسیس کی لڑائی میں کام آیا[33] اور ایک ستارہ کرتی میں بائیں طرف لگا ہے ۔ان نواب نے کہا کہ شاید وہ ہیں کہ جو نہایت دراز قد اور خوبصورت معلوم ہوتے ہیں ۔بندے نے جواب دیا کہ یہ لوگ جاہ و جلال اندر کرتی کے رکھتے ہیں اور ہندوستانی سردار عزت اور حشمت باہر ۔اور کرتی میں خاک نہیں رکھتے ۔جناب لاٹ صاحب بہادر یہی ہیں جو کہ وضع سادی رکھتے ہیں۔

اور جلوس سواری کا بھی دیکھنے میں آیا کہ سبحان اللہ جیسا چاہیے ویسا ہی بلکہ زیادہ تھا ۔رسالہ ترک سواروں کا بھی کرتی باناتی اور کلاہ سفید و سرخ بالوں کی جھنڈی نہایت دریس تری تری[؟] برابر بندھے چلے آتے تھے اور کا ٹھی اپنے موزوں میں آراستہ اور اپنی وردیوں سے سب درست ۔اور ہندوستانی رسالہ بھی خوب

دریس اور تیار اور خوبصورت جوان سپاہ، بچی گوٹہ لپٹی سر و سبز اور سرخ دگلے۔ فیتے سب کے مرتب اور افسروں کے فیتے سنہلی [سنہری؟] لگے ہوئے اور موزے سب کے گھٹنوں تک چڑھے اور سب قرینے سے دریس بلکہ مجھ کو یہ ہندوستانی رسالہ بہتر اور دریس معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ تحم ہندوستانی ملک گرم اسی طرح پر، وردی، موزے گرم پہنے ہوئے۔ اور ملک ولایت ہر موسم سرد رہتا ہے وہاں کا مضائقہ نہیں ہے، چاہے ہر وقت گرم پارچہ پہنا کرے اور ملک ہندوستان نہایت گرم جس پر یہ لوگ اس قدر وردی اور ہتھیاروں سے آراستہ تھے کہ دیکھ کر مجھ کو تعجب آیا۔ جس وقت وہ مجمع سواروں اور پیادوں کا مجھ تک پہنچا طبیعت بہت مضطرب ہوئی کہ گھوڑا میرا ضرور بھڑکے گا اور اس مجمع میں مجھ کو یا کسی اور کو زخمی کرے گا لیکن اس عاصی نے خدا کو برحق سمجھا اور دل میں کہا اللہ میں سب قدرت ہے۔ جس وقت سلامی توپوں کے فیر ہونے لگے، اس وقت گھوڑے نے کان تو ہلائے لیکن بفضل الٰہی سب طور سے خیریت گزری۔ بندے کو گھوڑے کا نہایت دغدغہ اور دہشت تھی لیکن خدا کے فضل سے بخوبی سیر سواری کی دیکھنے میں آئی۔ کیا عرض کروں خوبی اور ریاست پروری انگریزوں کی، بیان نہیں ہو سکتا ہے چنانچہ پرنگل صاحب[۳۴] اور اس عاصی نے اکثر سیر ملکوں کی کوہ طور سے تا بنبئی [بمبئی] کہ ایک ساتھ سونا اور کھانا اور ہوا خوری اور با ہم رہنا ہر وقت چنانچہ ایک کتاب اوردو [اردو] حال سیاحی ملکوں کا تحریر کیا تھا۔ چھپانے میں در آیا۔ وصف اور تعریف اُن کی بھی اُس میں تحریر ہے۔ حال دوستی محبت اُن کے کا بیان کرنا اور لکھنا عشر عشیر غیر ممکن ہے۔ زبان کو یارا نہیں کہ کوتاہی کرے اور قلم کو طاقت نہیں کہ تحریر کرے۔ چنانچہ کانپور میں پہنچتے، اُن کے ادس [ایڈریس؟] پر صاحب خبر کی، میم سے ملاقات ہوئی کہ بچ گاڈی [گاڑی] پر سوار آتی تھیں۔ اگرچہ بندہ سے شناسائی نہ تھی خود مجھ کو پہچانا اور سلام وعلیک ہوئے اور بڑے عنایات اور محبت محبانہ دونوں صاحبوں نے مبذول فرمائے۔ رب العالمین ان لوگوں کو کیونکر نہ صاحب مرتبت اور بلند منزلت فرمائے کہ وضع کو اپنی چھوڑنا عقل سے بعید جانتے ہیں۔ آفرین صد آفرین! یہ عاجز واسطے تلاش جنگ جو ہاس صاحب دوست اپنے دوبارن صاحب کے سرائے میں گیا۔ اتفاقاً کپتان صاحب کپتان ہاپر صاحب سے ملاقات حاصل ہوئی۔ اگرچہ بندہ ہر چند ہر ایک کی ملاقات سے دور رہتا ہے لیکن قدرت الٰہی کو کیا کروں کہ خود بخود ملاقات ہو جاتی ہے چنانچہ انھوں نے اپنے بنگلے پر بلایا اور کہا کہ ایک صاحب کی تم سے ملاقات کروائیں۔ یہ کہہ کر اپنے ہمراہ مجھ کو لے کر ایک صاحب یوسف ثانی سے ملاقات کروائی۔ یہ عاصی ان کو دیکھ کر از حد تحیر میں آیا۔ کیا باعث کہ جو کچھ طعمہ حسن و جمال چاہیے ان میں

سب تھا کہ جمیع شکل اُن کی سیرت اور صورت حسن یوسفی معمور کہ آنکھیں سیاہ اور بال سیاہ اور دانت باریک مسل [مثل] لڑی موتیوں کی اور بھنویں سیاہ، چہرہ شفاف مثل رنگ چینی کے۔ میں اُن کو دیکھ کر، قدرت خدا کا یاد کر کے، سر بہ زانو رہ گیا۔ چند عرصہ یاد الٰہی میں رہا کہ یا سبحانۂ تعالیٰ ایسی ایسی تصویریں حسن سیرت و صورت سے آلودہ تیار کیں تو نے، بخصلت میری خوش آمد نہیں چاہیے کہ شاید خوش آمد سے کہتا ہوں۔ قسم کھانا مردوں کا کام نہیں لیکن یہ تصدیق کہتا ہوں اور نام اُن کا استبریج جوشیلے [؟] کے صاحب، مصاحب لاٹ صاحب، لاٹ ہاڈنگ صاحب کے، ان کے باپ کا مراتب اڑل دون [کذا] کا وہ بھی لاٹ صاحب سے زیادہ مرتبہ رکھتے ہیں اور ہشت راس اعلیٰ خچر قدم اور تیز رو نہایت خوبصورت کہ چالاکی اور چستی میں یکتا تھے، آٹھویں [آٹھوں] راس برابر بگھی میں آراستہ کہ بگھی کو اُن کے باعث زینت اور رونق تھی۔

شاہ اودھ واجد علی شاہ کی لاٹ صاحب سے ملاقات:

بعد ازاں بتاریخ ششم ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی مطابق ہشتم شہر ذی قعدہ ۱۲۶۴ ہجری[۳۵]، روز ہفتہ، آمد حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی سلطان العالم واجد علی شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہم و سلطنتہم، اس قدر اس روز بارش باران خلقت کو پریشان کیا تھا کہ تمام مخلوقات عمدہ لکھنؤ اور جملہ انبوہ افواج قاہرہ مع وردیاں باناتی جلوسی زرنگار پر باد و خراب تھے اور سب خیمہ و قنات، ڈیرے پانی میں سرشار اور جتنا جلوس کہ بادشاہ سلامت نے ترتیب و زینت دیا تھا، گنگا کی ریت میں۔ باغات اور پائیں باغ میوہ نارنگی و چکوترے و کیلے و نمبو و سردے وغیرہ اور چمن بندی اور درخت میووں سے پر تھے وہاں پر عقل بشر حیران تھی کہ یہ تجویز آدمی کی بات کی تھی۔ بے شمار روپیہ بادشاہ سلیمان جاہ نے صرف کیا اور خیمہ دوشالہ اور بانات سلطانی اور فرش و فروش شیشہ آلات جھاڑ بہت اور دیوار گیری کنول و فانوس و مردنگیاں ہانڈیاں وغیرہ سب بطور کوٹھیوں شاہی قدیم کے اُن خیموں عالیشان میں آراستہ اور مرتب تھا اور جمیع افواج بنا بر آمد لاٹ صاحب بہادر کے تیار ہو گئی تھی چنانچہ اسی طرح آمد لاٹ صاحب بہادر بادشاہ سلیمان جاہ کے واسطے ہمگیں افواج جلوسی تیار اور پانچ پانچ کوس پر توپ خانے سلامیوں کے لیے لگے ہوئے تھے اور ڈاک سواروں کی بیٹھی تھی کہ مقام مقام بر سبیل ڈاک سلامی توپوں کی ہوتی چلی آتی تھی اور یہاں مقام لشکر سے رسالہ خانیں ہمراہی حاجی شریف اور رسالہ خاص سلیمانی اور سلطانی ہمراہی جان نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر مع جملہ جلوس اور دونوں رسالے خورد و کلاں حبشیاں،

یکی ہمراہی نبی بخش خان رسالدار، دویم ہمراہی نواب ناصر فیروزالدولہ بہادر اور رسالہ ترک سواران زنبورچی اور جمیع مردم ہندوستانی انگریزی اور رسالہ سواران زرہ پوش واسطے استقبال حضرت ظل سبحانی خلد اللہ ملکہم کے روانہ ہونے لگے اور ڈاک سلامیوں توپ خانہ ہائے جابجا ہفت جگہ مقرر تھیں۔ کہ جس وقت اپنی کوٹھی خاص سے رخصت شہنشاہ نے پائی اول روز کوٹھی موسیٰ باغ میں دو روز مقام فرمایا بعدۂ درگاہ شریف جناب عباس علیہا علیہا السلام میں دسترخوان نہایت بھاری اور نذر رونیا زچند در چند کر کے اول مقام دلکشا کوٹھی میں قرار فرما کر روانہ کانپور ہوئے کہ فقط بگھیوں کی ڈاک پر تشریف فرما اور رونق افزا ہوئے کہ تاریخ ششم نومبر مطابق بست ہشتم ذی قعدہ ۱۲۶۳ہجری روز ہفتہ کو سب رسالہ انگریزی ترک سواران اردلی خاص دبجہ بدبجہ اپنے عہدے سے اُس سڑک پختہ پر بانبوہ بسیار برابر برابر دور تک کہ گویا گنگا جمنی گھٹا چھائے تھی۔ اور اُس کے بعد رسالے ہندوستانی زرہ پوش اور زنبورک بعد ازاں بطور رسالے کے خوش پوشاک اور اہل دوشالہ اور رومال و شملے وغیرہ قرینہ بقرینہ دستور شاہی، بعد ازاں بگھی خاص سواری حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی حضرت سلطان العالم واجد علی بادشاہ شاہ غازی خلد اللہ ملکہم ُ، اُس بگھی میں بادشاہ سلامت پوشاک سلطانی تاج زریں و مالہ [مالا] مروارید وجواہرات بیش قیمت آراستہ فرمائے ہوئے اور دو صاحبزادگان بلند رتبہ برابر بٹھائے ہوئے۔ اُس وقت وہ جلوس دیکھ کر عقل بشر حیران تھی۔ تحریر و تقریر کو یارا نہیں کہ وہ بیان کرے اور لکھے۔ سبحان اللہ یہ تختہ چھوٹا سرزمین ولایت ہندوستان میں عجب دیکھنے میں آیا جو کہ قرینہ اور آئین اور خوش وضعی اور خوش تقریری پائی گئی، بیان اُس کا کہاں تک کروں ہو سکے کہ جس وقت بادشاہ سلامت داخل خیمہ ہائے سلطانی، وہ خیمہ بھی نہایت جاہ و حشمت بلند مرتبت تھے کہ آسمان سے ہمسری کہ سب خیموں شاہی میں برابر جھاڑ اور کنول اور ہانڈی اور مردنگی اور دیوارگیری وغیرہ کہ فراشوں نے اُن کو کوٹھیاں بنا دیا تھا اور دو منزل خیموں دوشالوں کے، بلند مرتبہ رشک دہ کارخانہ ارزنگ [ارژنگ] مع قنات کاشمیری کہ اُس کی باریکی اور قیمت غیر بہائی اور دو نمگیری اُن کے آگے دوشالوں کی۔ اور دو منزل خیمہ بہت بلند چہار چوبہ بانات سلطانی تیاری نو بنو شاہ ٹیپو سلطان بہادر کی بناوٹ پٹاپٹی کہ کبھی یہ چیزیں دیکھنے میں نہیں آئیں۔ اور شال پٹاپٹی کی اور بیس بیس خیمہ بانات کے چاہ پانی وغیرہ اور متفرقات ضروریات کوایستادہ تھے۔ اور پانچ منزل خیمہ وقنات نہایت بلند رتبہ بیگمات کے واسطے کہ قنات سہ قد آدم، چوطرفہ دور تک میدان کنارہ گنگا کا سرخا سرخ تھا۔ اور اُس قنات کے میدان میں پائیں باغ تیاری

میووں سبزا سبز کی تازہ بتازہ اور چمن درخت ہا پھولوں سے مہک رہے کہ سب باغات موافق مکانوں بادشاہوں کے کہ جس میں ہزار ہا برس کی تیاری ہوتی ہے، اُسی طرح سب جلوس مہیا تھا لیکن برسنے پانی نے سب کیفیت اور بہار کھو ڈالی کہ نقصان مال شاہی لکھوکھا روپوں کا واقع اور ہزار ہا اسباب بیش قیمت سب بارش میں برباد و بے شمار ہوگیا۔ اور دکاندار لوگ مال و اسباب اپنے کو ہاتھ دھو بیٹھے اور سب جلسہ بد رنگ ہوگیا۔ بعد داخل ہونے سواری کے صد ہا سواریاں امیروں اور رفیقوں شاہی کی تا شام آمد و رفت رہیں۔ جس وقت شاہ والا، رونق افزا لشکر ظفر لے کر ہوئے اُس دم سلامیاں توپوں کی اس قدر ریڑنے لگیں کہ ایک ایک کو ایک کی بات سنائی نہیں دیتی تھی۔ پہلی سلامی توپ خانے ہمراہی جان نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر کی فیر ہوئی۔ بعد ازاں بڑے غلہ کی۔ بعدہٗ سب توپ خانے فیر ہونے لگے۔ جس قدر میدان گھاٹ گنگا کا اس پار، عمل جہاں پناہ سلامت کا تھا قریب دو کوس تک برابر برابر کنارہ گھاٹ کے مثل جنت الماوا نظر آئے دیتا تھا۔ اور بازاریں جتنی اوپر کتاب کے قلم بند کی گئیں وہ سب اپنے قرینہ بقرینہ بآرائش مرتب تھیں۔ اول ایک بازار کلاں باڈیرہ و خیمہ و قنات پیچھے قنات شاہی کے لب دریائے گنگ چلا گیا تھا کہ اُس میں یہ نعمت اور اسباب دنیا کا مہیا اور ایک طرف بازار کلاں چو طرفہ۔ اُس کو بازار چوپڑ کہتے تھے۔ قرینہ شاہی سے مرتب تھا لیکن سب امیر و غریب، نوکر و غیر نوکر بارش سے نہلا کر پہنچے اور بلکہ جمیع ٹیروں [؟] میں جانور و آدمی بہت ہلاک ہوئے کہ بیان اُس کا مشکل ہے اگر تحریر ہوئے گا۔ جس وقت شاہ سلامت خیمہ سلیمان پسند اور سلطان پسند میں داخل ہوئے اُس وقت اندر میدان قنات اور پائیں باغ میں قریب پچاس نفر خواجہ سرائے دست بستہ مع پوشاک زرتار و دوشالہ و رومال، قرینہ جلوس کے حاضر، اور نوبت خانوں میں برابر مبارک بادی شروع ہوگئی اور ہزار ہا ڈیرے طوائفوں کے، ملازم شاہی، اپنی اپنی خوش پوشاک اور خوش آوازی سے مبارک بادی گا رہیں۔ کیا خوش وقت تھا۔ بایں تیاری افسوس بھی نہایت ہوتا تھا کہ بارش کے باعث سب جلسہ مٹی ہوا جاتا ہے لیکن ابھی ملاقات کو لاٹ صاحب اور جہاں پناہ سلامت کی عرصہ معلوم ہوتا ہے۔ بارش جمعہ کے روز سے شروع تھی اور ساعت ملاقات کی منگل کے روز تقرر پائی تھی۔ اس سبب سے درگاہ معبود میں امید قوی تھی کہ سبحانہٗ تعالیٰ اپنے بندوں پر فضل کرے گا اور ضرور بادل کھل جائے گا۔

چنانچہ امروز بتاریخ نہم ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی روز سہ شنبہ مطابق بست و نہم ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری وقت صبح کے جناب جرنیل صاحب بہادر آئے۔ بادشاہ کے اور نواب وزیر اعظم اور بہنوئی بادشاہ کے بنابر

ملاقات لاٹ صاحب بہادر کے کانپور تشریف فرما ہوئے۔ تجمل اور جلوس شاہانہ مع افواج اور اردلی لوگ برچھی بردار، بھالہ بردار، بان بردار اور ایک رسالہ ہندوستانی سواروں زرہ پوش ہمراہ رکاب اور متفرقات سواران ہندوستانی اور بھائی بند، عزیزان ورفیقان وشہزادگان ہاتھیوں زیور گنگا جمنی پر سوار۔ اول ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا مع زیور نقرئی وطلائی مغرق جڑاؤ بجواہر اور جناب جرنیل صاحب بہادر بھی بایں پوشاک سلطانی مندیل بجواہر زعہ[؟] اور کلغی، مالامروارید مغرق بجواہرات نادرہ سے اور اُن کے برابر بایں جلوس موصوفہ ہاتھی مغرق جڑاؤ بجواہرات نواب وزیرالاعظم بہادر کا کہ وہ بھی زیور گنگا جمنی سے، برادر جناب نواب صاحب بہادر بھی بہ پوشاک جواہرات وزارت میں مغرق تھے اور اُن کے مطابق ہاتھی بہنوئی بادشاہ کا۔ بعدۂ انبوہ ہاتھیوں میں بزیور نقرئی اور طلائی عزیزان وشہزادگان ورفیقان شاہی کا۔ اور سب صاحبوں کے ملازمان، اردلی لوگ وردیوں بانات جلوسی سے سرخاسرخ پہنے ہوئے، اور چار پانچ ہزار روپے واسطے لٹانے کے برابر ہاتھی پر موجود اور وزیرالاعظم بہادر بھی اسی طرح پر، کہ ایک بار در دولت سلطانی سے وقت سوار ہونے کے چھرا روپیوں کا چلا کہ شہدے لکھنؤ کے ہزار ہا اور متفرقات مخلوق تماش بین لُوٹنے پر مستعد ہوئے۔

کہ جس وقت سواریاں شاہی میدان ناپو گنگا میں پہنچیں وہ میدان قریب ایک کوس، سیر کی چاندی اور سونے دار جواہرات بیش قیمت سے سب گنگا جمنی بن گیا۔ عجب کیفیت سواریان دکھاتے تھے۔ وہ وردیاں سواروں کی اور وردیاں اردلی لوگوں کی جملہ سبز سب رنگ کی دے رہیں تھیں[کذا] اور گنگا جی کو ایک خوبصورتی حاصل تھی۔ اور وہ ناؤن کا پُل کہ دونوں طرف اُس کے دیوارگیری کپڑوں رنگین کے اس پار سے اُس پار تک۔ ایک طرف گلابی اور ایک طرف سبز دھانی اور سب کے اوپر پہرے پر چھڑ گئی، کہ اس پار سے اُس پار تک میدان ناپو گنگا کا مثل گلستان جنت الماوا نظروں میں گزرتا تھا اور وہ چھڑکا[چھڑکاؤ] قدرتی کہ تین روز پیشتر خدا نے گردوغبار کو دفع کردیا تھا اور اُس میدان میں روپوں کا لوٹنا شہدوں کا اور مجمع مردم افواج مع وردیاں باناتی نقرئی وطلائی کا اور سب شہدے لکھنؤ کے اور کانپور کے گورے شہدوں کے بابا اُس ریت میں مثل ماہیان بے آب گابڑے[گھابرے] لوٹ رہے تھے۔

آخرش اُس طور جلوس وجاہ وحشمت سے سواریاں جناب جرنیل صاحب بہادر کی، خیمہ لاٹ صاحب بہادر تک داخل ہوئیں کہ اُس جگہ سب پٹالن توپ خانہ وغیرہ اور جمیع فوج لاٹ صاحب بہادر کی خیمہ

عالیشان پر بجی تھیں ۔بڑے تزک سے سلامی جناب جرنیل صاحب بہادر کی اُتری اور دو ترپ [طرف؟] رسالہ تزک سواران اور رسالہ سواران ہندوستانی وردیوں سے نہایت درلیس اور پلٹن تلنگان ہمراہی لاٹ صاحب بہادر اُس میدان ڈیروں میں برابر بجی تھیں کہ سواریاں جناب جرنیل صاحب بہادر او روزیرالمما لک بہادر اس جاہ وحشمت سے متصل ڈیرہ لاٹ صاحب بہادر داخل ہوئیں کہ اول چھوٹے صاحب بہادر اور لاٹ صاحب بہادر پاس گئے کہ ایک بارتا بہ صحن ڈیرہ ہاے عالیشان لاٹ صاحب، واسطے استقبال جناب جرنیل صاحب بہادر کے تشریف لائے اور دست بدست مسکراتے ہوئے خوشی بخو ری [بخری] جرنیل صاحب بہادر کو لیا اور لاٹ صاحب نے سلام کیا اوران سبھوں نے سلام کیا کہ نہایت مہربانی اور عنایات لاٹ صاحب نے فرمایا اور اندر خیموں میں لے گئے کہ چند عرصہ گفتگو شیریں ادا فرمائی اور حقوق تواضع و مدارت سے پیش آئے اور کچھ تحفہ وتحائف جرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب بہادر کو لاٹ صاحب نے مرحمت فرمائے اور مہربانی از حد اور توجہات نہایت اور خاطر داری دوستانہ سبھوں کے حال پر مبذول فرمائی اور عرصہ دو گھنٹہ تک آپس میں گفت و شنید خلوتانہ صادر رہی ۔بعدازاں ایک بار برخاست ہوئی کہ بجز دسب رسالہ پلٹن اور توپ خانہ بنا بر سلامی درلیس ہو گئے ۔کہ سب صاحبان برآمد ہوئے اور لاٹ بہادر نے بخری رخصت فرمایا کہ ایک بار سب جگہ سلامیاں بجنے لگیں اور جناب جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیرالاعظم بہادر مع سب شہزادگان ورفیقان وعزیزان وغیرہ اپنے اپنے، درجہ بدرجہ سوار ہوئے کہ ایک ساتھ پھر چھڑ اروپوں کا چلنے لگا اور شوروغل تماش بیان وشہدان و مردمان فوج کا مچ گیا ۔از ڈیرہ لاٹ صاحب بہادر تا بہ خیمہ سلطانی مفاصلہ [فاصلہ] قریب دو کوس کا تھا ۔ہمگیں راستہ گل دار مثل بہشت معلوم ہوتا تھا اور سوائے سیم وزر کے دوسرا امر نہ تھا ۔اور مجمع مخلوقات تماش بین اور مردم سپاہ سے میدان تاپو گنگا کا گنگا جمنی تھا ۔آخرش بایں تزک وجلوس وہاں سے سواری ممدوح روانہ ہوئی ۔اُسی طرح روپیا لٹاتے ،جاہ وجلال سے داخل خیمہ ہاے شاہی ہوئے کہ تمام کانپور میں شہرتِ سخاوتِ شاہ اودھ ہویدا اور روشن ہو گئی ۔بعدازاں بتاریخ سی (۳۰) شہر ذی قعدہ ۱۲۶۳ہجری روز چہارشنبہ مطابق دہم ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی کو تمام افواج قاہرہ کے افسران کو احکام شاہی نازل ہوئے کہ پہر رات باقی رہے، سب افواج رسالے اور توپ خانے اور پلٹنیں وغیرہ در دولت وفلک رفعت سے تا پاس پار گنگا کے پُل تک آراستہ ہوویں گے اور سب توپ خانوں میں چوبدار سلطانی، احکام شاہی پہنچا گئے کہ جس وقت بادشاہ سلامت سوار ہوئیں اُس وقت سب توپ

خانوں میں فی توپ خانہ ایک فیر سلامی ہووے۔اور وقت ملاقات لاٹ بہادر اور جہاں پناہ سلامت کے، پھر سلامی فیر ہو۔اور بعد داخل ہونے خیمہ والاشان کے پھر سلامی توپوں کی سر ہوئے۔حسب الاحکام بادشاہی سب افسران سواران و پیادگان رات اُس میدان میں جمنا شروع ہو گیا کہ جتنے رسالے انگریزی اور رسالے ہندوستانی اور پلٹن انگریزی اور ہندوستانی ملازم شاہی اور جملہ توپ خانے انگریزی اور ہندوستانی اُس ٹاپو دریاے گنگ میں تا بہ دو کوس وہ جلوی وردیاں آراستہ کیے، تیار وہوشیار حاضر تھے۔ایک جانب رسالے انگریزی؛ اول رسالہ ہمراہی حاجی شریف، بعدۂ رسالہ شیدیان ہمراہی علی بخش خان رسالدار، بعدۂ رسالہ خورد شیدیان ہمراہی فیروز الدولہ نواب ناظر، بعدۂ رسالہ سلطانی مع وردیاں اور اسباب جنگی اور سلحی ہمراہی جان نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر بعد ازاں رسالہ ترچھا[؟] ہمراہی رضی الدولہ بہادر، بعد ازاں رسالہ شتر سواران زنبور کچی، بعد ازاں رسالہ ہندوستانی زرہ پوشان، اور رسالہ میدو خان، اور رسالہ ہمراہی لعل خان، اور رسالہ ہمراہی تہور خان، اور ایک طرف پلٹنیں انگریزی؛ اول پلٹن ہمراہی کپتان میکنس صاحب بہادر، بعد ازاں پلٹن ہمراہی کپتان بوری صاحب بہادر، بعد ازاں پلٹن ہمراہی کپتان بارلو صاحب بہادر، بعد ازاں پلٹن ہمراہی کپتان صوبہ سنگھ، اُس کے بعد پلٹن ہمراہی خورشید علی سوار بعد ازاں دو پلٹن انگریزی قدیم ہمراہی ٹھاکر سنگھ تربیدی اور اُس کے بعد پلٹن ٹوپٹی[؟] خاص ہمراہی منجھلے صاحب پسر فتح علی خان کپتان۔اسی قدر چند پلٹنیں دیگر، ہزار ہزار جوان کی، اُس میدان دو کوسہ میں برابر جمنے لگیں کہ ہر طرف سرخا سرخ زنا رکا رخانہ تھا اور بعد ازاں فوج ہندوستانی رسالے اور پلٹنیں وغیرہ یک قطار حد تک جمتی چلی گئیں۔

خلاصہ یہ کہ وقت صبح کے شہر کانپور اور شہر لکھنؤ بجز آدمی اور ہتھیا را ور سواریوں بے شمار کے دوسرا امر نہ تھا اور سب جلوس خاندان بادشاہی، وہ بگھیاں اور بہت بہل اور گھوڑے و ہاتھی و تامجان و بوچہ کہ زمانے میں دیکھنا مشکل ہے اور وہ خاص گھوڑے، اسباب نقرئی و طلائی و جڑاؤ اور خاص ہاتھی بزیور بیش قیمت جڑاؤ اور طرح طرح کا اسباب نادیدر دولت سے تا بہ خیمہ والاشان لاٹ صاحب بہادر تک [کذا] یوں ہی روانہ تھا۔سبحان اللہ تحریر و تقریر کو گنجائش کہاں تک کہ یہ سامان نادید و شنید عرض کرے۔آخرش قریب آٹھ بجے، جہاں پناہ سلامت سوار ہوئے تو ایک ساتھ سب توپ خانوں میں؛ کہ جن کا حال اوپر کتاب کے تحریر کیا گیا، مہتاب چھٹ گئیں۔اور وہ مجمع ہاتھیوں شاہی کا، معلوم نہ ہوتا تھا کہ بادشاہ کون ہے۔صد ہا ہاتھی شہزادوں کے برابر نقرئی و

طلائی جڑاؤ سے پہنچے ۔بادشاہ کی قطار کی قطار دور دور تک ۔یہ معلوم ہوتا تھا سب ہاتھیوں پر پٹکے جواہرات کے بیٹھے ہیں ۔سب کے آگے فیل بادشاہ کا اور سمت راست کے، ہاتھی بڑے صاحب اور چھوٹے صاحب کا، اور ایک طرف ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا اور ہاتھی نواب صاحب کا اور پیچھے سواری[۳۶] بادشاہ کی ۔دور تک قطار ہاتھیوں امیروں کی کہ انسان کہاں تک بیان کرے ۔آہستہ آہستہ سواری بادشاہ کی چلی اور دو طرفہ چھرا روپوں کا چلنا شروع ہوا چنانچہ اتنا روپیہ اُس دم بادشاہ نے لٹایا کہ تمام کانپور میں شہدے اور گورے باعث گردوغبار کے بد شکل ہو گئے ۔جس وقت سواری سلطانی اُس پار کنارہ پُل کے پہنچی، واسطے سلامی کے توپ خانہ گوروں کا تیار تھا ۔ایک ساتھ توپ پر بتی پڑ گئی۔

اور جب سواری شاہ کی اندر شہر کے پہنچی تو کوچہ و بازار میں قدم رکھنے کو انسان راہ نہ پاتا تھا اور اُس طرف خیمہ بلند، مرتب لاٹ صاحب بہادر کے، ایک مجمع عظیم فوج کا بپا تھا کہ برابر قرینہ بقرینہ رسالہ ترک سواروں کا اپنی جا اور پلٹن اپنے عہدہ پر ۔جس وقت سواری جہاں پناہ کی قریب ڈیرہ لاٹ صاحب بہادر پہنچی تو اُس وقت ہاتھی چھوٹے صاحب کا آگے بڑھا ۔کیا باعث کہ پیشتر سے لاٹ صاحب بسواری فیل، بنا بر پیشوائی حضرت ظل سبحانی، خلیفۃ الرحمانی چلے تھے ۔تھوڑی دور چھوٹے صاحب بڑھ کر لائے ۔اُدھر سے لاٹ صاحب بہادر، ادھر سے جناب بادشاہ سلامت؛ دونوں شاہ ہم چشمان ہوئے کہ مجرد چشم ہائے دوستانہ کی ۔لاٹ صاحب بہادر نے تاج شاہی اُتارا اور جہاں پناہ نے سلام کیا ۔کہ دونوں شاہ والا شان خوش وضعی سے مسکرائے اور آپس میں ہاتھ ملا کر برسم انگریزی ملاقات ہوئی ۔اور ایک بار توپوں پر بتی پڑی اور سلامی ہونے لگی ۔اُس وقت شہزادوں کے ہاتھیوں کا ازحد مجمع عظیم تھا اور صدہا ہاتھی امیروں اور رفیقوں کے اور بے شمار سواریاں انگریزوں کی؛ کوئی بگھی پر، کوئی ٹمٹم پر، کوئی اوقات غریب ہمراہ کہاروں کے پیدل تماشا دیکھنے کو آئی تھیں ۔کہ اُس وقت وہ میدان کثرت جھولوں ہاتھیوں زردوزی اور وردیوں سے زرتار سے گنگا جمنی تھا ۔وہ بگھیاں بادشاہی بیش قیمت ایک آٹھ گھوڑوں کی، کہ سنہری گھوڑیاں اُس میں جوتی ہوئیں اور چار بگھیاں جلوسی نہایت کار ہنر اور خوش رنگ انگریزی ولایتی بنی ہوئیں کہ جس کے کوچوان بھی وردی بانات سلطانی کا رنقرئی وطلائی کہ ایک ایک جانب جس کی سلمہ ستاروں سے پر تھیں ۔اور دو بگھیاں دو گھوڑیوں کی، وہ بھی ولایتی تھیں کہ جس پر غلاف بانات سلطانی زردوزی پڑے ہوئے ۔اور وہ راس ہشت پہل کہ تیاری ولایتی، زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ، خلد آرام گاہ نے

بقیمت مبلغ سترہ ہزار روپیا کو خرید فرمائی تھی اور اُس میں آٹھ زنجیر فیل جھول نقرئی وطلائی بابات سلطانی، سرخ رنگ برنگ آراستہ، اور اُس کی تعریف میں زبان لغزش کرتی ہے چنانچہ کبوتر جالی چوبی نہایت باوضع، ہمراہ رکاب شریف آئی تھی۔ اُس ابر سیاہ میں کبوتر بھی اُڑتے کیا بہا[ر] دیتے تھے۔ عجب سیر معلوم ہوتے تھے۔ اور رسالہ پلٹن ہمراہی جناب لاٹ صاحب بہادر بھی بہت دریس اور تیار جیسا کہ چاہیے۔

اُس وقت جہاں پناہ سلامت مع مرزا ولی عہد بہادر اور جناب جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیر المما لک بہادر اور شہزادگان بہادر، اندر خیموں کے لاٹ صاحب پاس بیٹھے کہ لاٹ صاحب بہادر اور بادشاہ سلامت سے از حد بخرمی ملاقات پیش آئی۔ کہ لاٹ صاحب نے چھ راس گھوڑے منجملہ ان میں گھوڑے عرق گیر دوشالوں کا شمیر اور زیور سونے کے خالص اور بناوٹ نہایت باریک اور تین راس گھوڑے نہایت اہل نسل، تیز قدم، دورکابی لائق تصویر، عرق گیر اُن کے بھی دوشالوں کے بیش قیمت، اور زیور اُن کا چاندی کا، بناوٹ باریک اور چہار زنجیر فیل کہ جھولیں اُن کی مخمل کاشانی، کام نہایت باریک کلابتون سلمہ ستاروں سے مغرق زری تھی۔ اُس میں دو زنجیر ہاتھی عماری دار طلائی اور زنجیر ہاتھی ہودج نقرئی گل رنگ دستر اور ایک خیمہ دوشالہ کا شمیر کا اور کام نہایت باریک اور نو بنو تیار، مع شمگیرہ دوشالہ کا کہ وہ بھی لائق دید تھا اور کچھ متفرقات پلنگ نقرئی اور طلائی کہ اُس کا کام بہت باریک اور گنگا جمنی تھا اور چند در چند کلمات خوشی وخرمی مابین جہاں پناہ اور لاٹ بہادر میں پیش آئے کہ بخوبی تمام خوشی سے ملاقات صادر ہوئی۔ تا عرصہ سوا گھنٹہ جہاں پناہ سلامت خیمہ لاٹ صاحب بہادر میں رونق افزا۔ بعد اُس کے جہاں پناہ سلامت بگھی میں سوار ہوئے۔ وہ بگھی کہ جس میں آٹھ راس گھوڑیاں تیز قدم اصیل جوتی تھیں۔ اور صاحب کلاں اور اور صاحب خورد بھی بگھیوں میں سوار اور جرنیل صاحب بہادر، مرزا ولی عہد بہادر و وزیر اعظم بہادر اور شہزادگان بادشاہی ہاتھیوں اور بگھیوں پر سوار چلے آتے تھے۔ کنارہ خیمہ لاٹ صاحب بہادر سے تا بہ خیمہ والا جاہ تک سواریاں انواع انواع جلوس سے بانبوہ کثیر چلی آتی تھیں۔ عجب کیفیت تماشائے دنیوی تھا چنانچہ پھرتی دفع [دفعہ] بادشاہ سلامت نے روپیا نہیں لٹایا۔ کیا باعث کہ سبب لٹانے روپوں کے، نہایت ولولہ وغلغلہ برپا ہو گیا۔ رنگ جلوس سواری شاہی کا ابتر تھا۔ بلکہ وہ شہدے بھی جان سے مرے۔ اس باعث روپیہ لٹانا مناسب نہ جانا اور صاحب خورد نے خود بادشاہ کو ممانعت کی کہ روپیا لٹانے میں خون ہوا اور کئی زخمی ہوئے اور جس وقت بادشاہ نے اندر شہر کے روپے پھینکے، بے شمار شہدے، زنانہ، اشرافوں میں

گھس گئے ۔مبلغ ہفت ہزار روپیہ واسطے لٹانے کے ہاتھی پر رکھے گئے تھے وہ سب لٹا دیے ،جس وقت بادشاہ سلامت مٹھی بھر کر پھینکتے تھے ،تمام زمین نقرہ معلوم ہوتی تھی ۔

بعد سوار ہونے جہاں پناہ کے پھر سلامی توپ خانے انگریزی کی فیر ہوئی ۔تمام کانپور میں کثرت مخلوقات سے زمین معلوم نہ ہوتی تھی اور مکانات کے کوٹھوں پر اور برآمدوں پر عورات اپنی پوشاک اور بے شمار بناوٹ سے بسیار آراستہ تھیں اور انگریزنی بہت ۔جس وقت سواری بادشاہ کی اس جاہ وحشمت سے پار گنگا کے خیمہ والا شان یعنی در دولت وفلک رفعت کے قریب رونق بخش ہوئی اور شور وغل داخلہ سلطانی ہوا ایک بار سب توپ خانوں انگریزی اور ہندوستانی میں مہتاب پڑ گئی کہ گویا وہ تختہ زمین کا الٹا جاتا تھا اور تمام میدان تا پو گنگا کا اور کانپور کا مارے انبوہ اور شور وغل خلائق وتماش بین اور مردم افواج قاہرہ سے ایک آواز تھے اور خوبصورتی وردیوں طرح طرح بکار زر دوزی نقرئی وطلائی بانات سلطانی اور مخمل کاشانی رنگ برنگ سے میدان بہشت تھا ۔سبحان اللہ! آگے بھی قدیم لوگوں سے سنا کرتے تھے کہ غازی الدین حیدر خلد مکان نصیر الدین حیدر جنت مکان آگے بھی واسطے پیشوائی جناب لاٹ صاحب بہادر کے کانپور تک تشریف فرما ہوئے لیکن یہ امورات اور جلسہ، ٹھاٹھ [ٹھاٹ] کارخانہ سلطانی اور صرف لکھوکھا روپیا اور کثرت خیمہ وقنات بیش قیمت وخوش نما، بازاروں اور جلوس روشنی وآتش بازی اور اسباب عجائبات کبھی نہ دیکھا اور نہ سنا ۔یہ بادشاہ بھی موافق زمانہ گئے کے ،کیا خوب اہل طبع اور سخا تخت نشین ہوا ۔خداوندا اس کو ہمیشہ با ترقیات جاہ وجلال اور اقبال شاہی سے سلامت با کرامت رکھے اور آفتاب شاہی اس کا لایزال رہے آمین برب العباد ۔اور لاٹ صاحب بہادر بھی لاثانی لاٹ ہندوستان میں تشریف لائے ۔نہایت جلوس اور فوج قاہرہ مرتبہ شاہی سے متمکن تھے اور جملہ امور خوش نما اور باوضع کہ جہاں پناہ سلامت بھی از حد راضی وخوشی ہوئے اور ہر باب میں ثنا وصفت فرماتے تھے اور ایک امر اس عاصی کے خیال میں نہیں سماتا کہ باوجود آئین ومرتبہ بندوبست کمپنی بہادر کے کہ بدون احکام کمان افسروں کے ،کوئی امر جا، بیجا ہونا غیر ممکن ہے ،جس وقت بادشاہ سلامت کانپور میں روپے پھینکتے تھے اُس وقت شہدے لوگ لکھنؤ کے بھی کام رکھتے ہیں، روپے لوٹتے تھے ،لیکن گورے لوگ ملازم کمپنی بہادر بھی ہمراہ شہدوں کے روپیا لوٹتے تھے ۔یہ بات دیکھ کر بندہ کو از حد تحیر اور غیرت غالب آئی کہ باوجود سخاوت اور داد و دہش وغربا پروری اور حقوق وعہدہ شناسی انگریز کمپنی بہادر کے ،یہ کام گوروں کا نہ تھا ۔کیا باعث کہ وہ ملازم سرکار کمپنی بہادر ہیں ۔یہ کار شرمندگی تھا ۔

بعد داخل ہونے شاہ والا کے کہ جس وقت داخل خیمہ ہائے شاہی ہوئے، ایک بار ناچ و رنگ شروع ہوگیا اور مبارک بادی چہار طرف ہونے لگی اور بین والا ملازم بادشاہی باجہ ہائے انگریزی میں مبارک باد بجا رہے تھے۔ زمین و خیمہ ہائے مظہر عالم سکوت تھے۔ سچ لکھتا ہوں میں کہ وہ وقت کارخانہ کا روبار جنت الماوا پر ایسا بقولیکہ:

اگر فردوس بر روے زمین است
ہمیں است، ہمیں است و ہمیں است[۳۷]

ہر سمت آواز طبلہ و سارنگ اور چہار طرف بانگ باجہ ہا بین انگریزی اور بہت نوبت خانوں میں ڈیوڑھ مات پر "ہمیشہ دلبری سو جان مبارک باشد" بج رہے تھے اور کچھ کہ سامان روشنی و آتش بازی ہزار ہا روپے کا واسطے ملاحظہ لاٹ صاحب بہادر کے تیار کیا گیا تھا۔ سو تیاری چاء پانی لاٹ صاحب کی، وقت صبح کے تقرر پائی اور آمد شب کی موقوف رہی۔ اسی سبب سے وہ صرف بقیمت مبلغ ہفت ہزار روپیا و روشنی دہ ہزار روپے کا [کذا] رات کے وقت بادشاہ سلامت نے اپنے سامنے پھکوا دی کہ اس روز شام سے پہر رات، بلکہ زیادہ رات تک وہ آتش بازی سر ہوگئی کہ اُس میں جملہ قسم کی آرائش تیار تھی۔ غبارے جو کہ اُڑائے جاتے ہیں گیارہ اور قلع بہت بلند مسالے اور پڑاقوں کی دوار [دیوار] آرائشی چرخیاں وغیرہ صدہا اور انار صدہا ٹوکری، دو سیرا، سہ سیرا، چہار سیرا اور ہوائیاں چھوٹی اور بڑی ہزار ہا اور مہتاب قسم قسم کی بے شمار، جس قدر ٹھیٹ ٹھر [ٹھیکر؟] میدان کنارہ دریائے گنگ میں گاڑے گئے تھے، وہ سب روشن کروا کر جلوا دیے۔ خیال کرنا چاہیے کہ اس میں کس قدر صرف پڑا ہوگا۔ چنانچہ وہ سب سامان ہنر دوبارہ لکھنؤ میں تیاری کا احکام صادر ہے کہ جب جناب لاٹ صاحب بہادر کا لکھنؤ کی کوٹھیوں شاہی میں چاء پانی اور بڑا کھانا مرتب ہوئے گا، پھر وہ سب ایستادہ ہوں گے۔ محبان من، کیا صرف عالیشان اور کیا جلوس نادر ہیں۔ ابھی بڑا کھانا اور چاء پانی اور کئی آمد ملاقات بادشاہی لاٹ صاحب بہادر کی بیت السلطنت میں باقیات افتادہ ہیں اور سب ملاقات میں جلوس تازہ اور صرف بے اندازہ مرتب ہوئے گا۔

ملاقات لاٹ صاحب بہادر کی واجد علی شاہ سے:

اب وقت صبح کے، خبر تشریف فرمانے لاٹ بہادر کی، واسطے ملاقات حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی

خلد اللہ ملکہم کے،تقرر پا گئی کہ صبح کے وقت خود لاٹ صاحب بہادر جہاں پناہ سلامت کی ملازمت کو تشریف لائیں گے چنانچہ وقت صبح بتاریخ دوم ماہ ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری روز پنج شنبہ جس طرح جلوس لا انتہائی بادشاہی اول روز تھا وہ سب رسالے انگریزی اور رسالے ہندوستانی اور پلٹنیں انگریزی و ہندوستانی اور جمیع سوار اور پیادے وغیرہ اپنے اپنے عہدہ پر،اور توپ خانے جابجا عہدہ بعہدہ اپنے،قرینہ سے،خیمہ ہائے والا جاہ و حشمت کہ آسمان سے ہمسری رکھتے تھے،حاضر و مستعد ہوئے اور جمنا شروع ہو گیا اور وہ میدان جو کہ اندر خیموں کے،بائیں باغ اور عمارت دوشالوں اور بانات سلطانی پٹا پٹی کی تھی۔اُس کے علاوہ ایک قنات بانات سلطانی اور دورنگ بادشاہ نے ایستاد فرمادی،کہ قریب کوس کے میدان وسیع مع باغات میوہ تیارتا کہ سب مردم افواج رسالے اور پلٹنیں و توپ خانہ وغیرہ اور جلوس برچھی برداران،بان بردار و بھالے بردار،ماہی مراتب بردار، خاص بردار،نشان بردار،یہ فقط اردلی لوگ سواری سلطانی مرتب کیے ہزار کی،رسالہ سواروں کی پانچ چھ اور رسالہ شتر سواران زنبورکچی اور رسالہ خاص شتر سواران اور ہندوستانی پلٹنیں کہ اس عاجز نے بالائے کتاب مرتب دیا ہے؛ وہ سب اُسی میدان قنات کے اندر جمع ہوئیں۔چنانچہ اول جناب جرنیل صاحب بہادر مع جلوس سواری شاہی،واسطے استقبال لاٹ صاحب بہادر کے کانپور کو تشریف فرما ہوئے۔کہ اُن کے ساتھ اتنا جلوس تھا،بیان نہیں ہوسکتا ہے کہ جن کی سواری کا دبدبا اور جاہ و جلال میدان تا بو گنگا میں روشن تھا۔چنانچہ جرنیل صاحب بہادر بھی صورت و سیرت شاہانہ رکھتے تھے۔جس وقت جرنیل صاحب بہادر خیمہ ہائے لاٹ بہادر میں داخل ہوئے اور یہاں چھوٹے صاحب تیاری سواری شاہی میں مشغول تھے؛ کہ جس وقت سب جلوس یہاں خیمہ ہائے شاہی میں مع جملہ افواج قاہرہ درست اور ترتیب وہ ہو چکا تب تیاری سوار ہونے بادشاہ سلطان العالم بہادر کی ہونے لگی۔

کیا وقت رونق فزا تھا کہ جمیع جلوس سواریوں کا ہاتھی مغرق زری اور گھوڑے خاصے پُر بجواہر اور بگھیاں بیش قیمت خاص سب سوار ہونے خود بدولت کے،کہ جن کا وصف اوپر کتاب کے تحریر کیا گیا اور جمیع مردم افواج مغرق وردیوں زرروزی قیمتی سے قاعدہ بقاعدہ،رتبہ برتبہ،اپنے اپنے عہدے سے آگے بڑھنے لگے۔ جس وقت سب جلوس سواریوں لا انتہا کا گنگا کے میدان وسیع میں انصرام ہو گیا اُس وقت سواری بادشاہ کا غل و شور ہوا کہ ایک بار فیل سواری شاہ کا ہویدا ہوا۔وہ ہاتھی کہ زیور جس کا تحریر و تقریر سے افزون اور میرزا لعل محمد،

چیلہ شاہی فوج دار قدیم ہاتھی شاہی کا کہ ہمیشہ سے نمک خوار سرکار والا، مورچھل جڑاؤ جواہر نگار ہاتھ میں لیے ہوئے آہستہ آہستہ ادب باادب ہلاتا ہوا۔ اور ایک ہاتھی پر مرشدزادہ آفاق میرزا ولی عہد بہادر سوار اور ایک ہاتھی پر چھوٹے صاحب برابر آئین و قرینہ قدیم سے آگاہ فقط دو چھاتہ لگے ہوئے تھے۔ ایک جناب شاہ والا پر، پُر از جواہر بیش قیمت اور میرزا خانی قدیم خواصی نشین چھتر ہاتھ میں باادب ہلاتے ہوئے لیے، اور نا بش کو نگاہ کرتے اور ایک چھاتہ میرزا ولی عہد بہادر پر اور ایک ہاتھی پُر از زیور بادشاہ کے بہنوئی کا اور ایک فیل زرتار پر ایک شہزادہ، کہ بندہ کو نام سہو ہے اور باقی متفرقات چند در چند ہاتھی پر اور شہزادے کئی اور ہاتھیوں پر انگریز لوگ افسران پلٹن ملازم کمپنی بہادر کہ جس وقت ہاتھی مغرق جواہرات بادشاہ سلامت کا خیمہ ہائے سلطانی سے باہر نمود ہوا، ایک بار توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئی کہ سلامیاں فیر ہونے لگیں اور فوج میں قرینہ بقرینہ سلامیاں باجہ ہائے انگریزی اور ہندوستانی کی بجنے لگیں کہ جتنے مردمان فوج اور جمیع تماش بین اس میدان دو گوشہ میں خیمہ در دولت فلک منزلت سے کانپور تک آدمی آدمی تھا۔ اور سب جلوس وردیوں اور زرتار جھولوں سے اور زیور جانوروں بے شمار سے، وہ میدان سب رونق افزا تھا۔ کہ اس عرصہ میں ہاتھی جناب بادشاہ کا اور میرزا ولی عہد بہادر کا آہستہ آہستہ ادب باادب اور چھتر مرزا لعل محمد ہلاتے ہوئے کہ وہ فوج دار بھی پوشاک بیش قیمت اور اسباب زرنگار ہتھیاروں سے آراستہ، کہ اُس وقت وہ سرزمین نور سے پُر تھی۔ چنانچہ ابھی جہاں پناہ سلامت آہستہ آہستہ لب گھاٹ گنگا نہیں پہنچے تھے کہ سواری لاٹ صاحب بہادر کی اُس میدان وسیع میں نمود ہوئی کہ اور بڑے صاحب اور جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیرالاعظم ہمراہ اُن کے برابر ہاتھیوں پر سوار تھے اور جس فیل پر لاٹ بہادر سوار تھے، ہودج اُس کا سادہ تھا۔

جس دم سواری شاہی سے گھاٹ عنقریب رہا تب سواری کو تھانیا [تھاما] تا کہ سواری لاٹ بہادر قریب آئے۔ جب دونوں سواریاں روبرو ہوئیں اور ہاتھی لاٹ صاحب کا قریب آیا، ایک بار لاٹ نے تاج شاہی اُتارا اور جہاں پناہ نے سلام کیا اور لاٹ صاحب نے جہاں پناہ کو ہاتھ پکڑ کر برابر اپنے ہاتھی پر بٹھالیا۔ اُس وقت آپس میں خوشی بخرمی گفتگو محبانہ ہونے لگی اور جہاں پناہ سلامت اور لاٹ صاحب دونوں شاہ آپس میں باہم ہنس ہنس کر کلام شیریں فرماتے تھے۔ اُس وقت جرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب بھی ہمراہ سوار تھے۔ اول ایک ہاتھی پر لاٹ صاحب اور جہاں پناہ سلامت اور برابر اُن کے ہاتھی بڑے صاحب کا، اُس کے بعد ہاتھی

چھوٹے صاحب کا، بعدۂ، ہاتھی مرزا ولی عہد بہادر کا اور پیچھے نواب صاحب اور چندے پیچھے، جرنیل صاحب بہادر۔ بعدۂ انبوہ ہاتھی شہزادوں کے بمغرق بزیور گنگا جمنی، اور بعدۂ ہاتھی افسران کمپنی انگریز بہادر قرینہ بقرینہ سوار۔ اُن کے پیچھے انگریزنی میم صاحبان؛ صاحب صورت وسیرت اور خوش وضع کہ حسن اُن کا صانع قدرت دکھاتا تھا۔ دیکھنے اُن کے سے ہوش وحواس کو پراگندگی تھی۔ جس وقت سواریاں برابر پہنچیں اور فیر سلامیوں توپ خانوں کے ہوئے؛ لیکن عجب وقت خوش تھا کہ وہ وقت طبع سے نہیں اُترتا اور اس قدر کثرت فیر ہونے توپوں کی تھی کہ دھواں توپوں کا مثل گھٹا کے تمام آسمان پر چھا گیا۔ سبحان اللہ جن کا یہ عظیم الشان کارخانہ کہ جو امر ہے عقل سے باہر خرد کو پہنچ نہیں کہ کوئی قیاس کرے۔ عجب گھر ہے، عجب بادشاہ، عجب دولت کہ جس کے شمار میں فہم ندارد۔ بعد ملاقات کے سواریان شاہی آہستہ آہستہ پھریں اور خیمہ ہائے بادشاہی کو رونق افروز ہوئیں۔ قریب قنات سلطانی اُترنے لگی۔ کہاں تک لکھوں اور بیان کروں، زبان کو یارا نہیں۔ جو چیز تھی، وہ نایاب۔ کیا باعث کہ روپے کا اس سرکار فیض آثار میں کم دیکھا اور جس چیز کو بطور جلوس کے دریافت کیا قیمت اُس کی سوا لاکھ روپے، دو لاکھ روپے کے کم نہ تھی۔

وقت داخل ہونے سواری شاہ والا کے ایک ساتھ طبلہ و سارنگی اور ستار اور باجے، بین انگریزی ہر سمت بجنا شروع ہوگیا۔ ایک طرف باجہ والا بین شاہی کی صدا مبارک بادی کے الاپ رہے۔ اور سب طایفہ کسبیوں میں دریاں [؟] کے ناچ پر سرگرم ہوشیار ہوکر "ہمیشہ دلبری سوجان مبارک باشد" گا رہیں اور روشن چوکی والی ایک طرف مبارک باد بھیرویں میں گا رہی تھی اور جملہ ڈیوڑھیاں اُس خیمہ ہائے جاہ وحشمت میں جس قدر کہ مرتب تھیں، سب میں نقارخانوں پر نوبت خوش وقتی کی بج رہی تھی اور ساتھ اس کے چوب سلامیوں پلٹن اور رسالہ انگریزی اور ہندوستانی میں پڑ گئی کہ سوا خوش الحانی اور خوش وقتی کے دوسرا امر نہ تھا کہ وہ خیمہ مبارک کہ جو خاص بادشاہ سلامت کی آرام گاہ کا تھا ایک چھوٹا اور ایک بڑا، چنانچہ بڑے خیمہ کاشمیری میں دونوں شاہ والا شان تشریف فرما ہوئے اور نہایت گرمی سے ہاتھ ملائے اور کلام شیریں ادا کرتے داخل خیمہ والا منزلت میں ہوئے۔ اس وقت جرنیل صاحب بہادر اور مرشد زادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر اور نواب وزیر الاعظم بہادر کرسیوں مغرق جواہرات پر رونق افروز تھے اور جمیع شہزادگان والا شان برابر کرسیوں پر بیٹھے۔ اس وقت عجب سماں تھا کہ بادشاہ سلامت مسکرا کر کلام شیریں فرماتے تھے اور کبھی جناب لاٹ بہادر مسکراتے تھے اور گفتگو

شیریں بہ زبان لاتے ۔عجب صاحب سخا اور شجاع اس زمانہ میں لاٹ صاحب اس بیت الامارت میں تشریف لائے کہ کوئی لاٹ اس طرح کا ذی عدل اور اہل آئین اور صاحب کاغذ اور سپاہ پرور اور صاحب ملک [ذ] پایا بلکہ جمیع مخلوقات تعمیر پنجاہ سال اور سو سال کا رہنے والا لکھنؤ کا، اس لشکر لا انتہا میں بیان کرتا تھا کہ اس طرح کے لاٹ صاحب بہادر کہ جن کی ثنا و صفت میں زبان گنگ ہے، کبھی اس ملک لکھنؤ میں تشریف نہ لائے۔چہرے پر ایک دبدبہ جاہ و جلال روشن ہے جہان پناہ بہادر اور لاٹ صاحب بہادر سے نہایت خوشی سے گفت و شنید ہوئی اور ہر طرح رضامندی اور خاطر داری دونوں شاہ والا شان کی ہوئی ۔آخرش بادشاہ نے لاٹ صاحب بہادر کو بطور تحفوں کے ایک پالکی، ایک نالکی، دو زنجیر ہاتھی اور دو راس گھوڑے خاصی کہ سب اسباب بیش قیمت، اور سب کا اسباب زیور اور جھول تیاری نقرہ و طلائی، پُر از جواہرات، اور ایک راس گھوڑا، نہایت بہتر اور تیز رو، باقدم، خوبصورت، بیش قیمت لاٹ صاحب کی بیٹی کو عنایت فرمایا اور بطور خلعت فاخرہ انواع انواع اسباب قسم جواہرات و ہتھیاروں سے پیش کش کیں لاٹ صاحب کو۔اور جملہ طرح سے، جس قدر کہ حقوق تواضع و مدارات چاہیے، رب العالمین نے مابین دونوں شاہوں کے خوشی سے انصرام و تجاویز فرمائیں اور جو شاہ ٹیپو سلطان کا نیلام میں بہ قیمت ایک لاکھ تیس ہزار روپے کو خریدا تھا۔

اُس عرصہ دو گھنٹہ تک تشریف فرما رہے اور از حد کلام شیریں اور محبت قلبی کی گفتگو باہم رہی ۔چنانچہ بادشاہ سلامت بعد کلمہ و کلام شاہانہ کے موقع دو ایک امر تھا، تخلیہ میں چاہا۔اور اس جگہ بڑے صاحب اور چھوٹے صاحب اور مرزا ولی عہد بہادر و جرنیل صاحب بہادر اور نواب صاحب اور جمیع شہزادگان وغیرہ حاضر دربار فیض آثار تھے ۔لاچار آپ اور لاٹ صاحب باہم دوسرے خیمہ میں تشریف لے گئے اور حسب دل خواہ گفتگوئی مابین [کذا] چند عرصہ تک بوقوع رہی ۔بعد ازاں طیاری سوار ہونے جناب لاٹ صاحب بہادر کی درپیش ہوئی ۔کہ ایک بار شور و غل اور صدائے ناچ و رنگ بزبان مبارک بادی، کہ سب رنڈیاں اور نقار خانہ ڈیوڑھیات شاہی اور ٹین والا باجہ ہائے انگریزی، اور وہ آواز دلچسپ روشن چوکیوں کی، کہ سب مردم افواج خاص اردلی عالم سکوت تھے ۔اُس وقت در و دیوار سے

ہمیشہ دلبری سو جان مبارک باشد
علی تیرے پشت و پناہ شاہ مردان باشد[۳۸]

صدائے دردناک پیدا تھی اور حضرت ظلِ سبحانی خلیفۃ الرحمانی اور لاٹ صاحب بہادر دونوں شاہان آگے آگے اور جمیع شہزادگان و امیران و رفیقان باقی کئی صاحبان لوگ ادب با دب آہستہ آہستہ، پیچھے سلیمان جاہ کے، خیمہ ہائے والا شان کے صحن تک ہمراہ آئے کہ لاٹ صاحب بہادر کو حضرت نے مع تحفہ و تحائف اور حقوق تواضع و مدارات سے خوشی بخرمی، حسب دل خواہ رخصت فرمایا۔ کہ اس وقت جناب لاٹ صاحب بہادر نہایت خوشی، مسکراتے ہوئے سوار ہوئے اور بڑے صاحب و چھوٹے صاحب اور لاٹ صاحب کی صاحب زادی، اور نائب لاٹ بہادر کی کہ مجموعہ حسن و سیرت تھی، اور انگریز بہادر اور صاحب لوگ اور کئی میم صاحبان مثل ماہ شب چہاردہم کہ بخوبی حسن و سیرت و صورت ان کی، کے [کو] بیان کرنا غیر ممکن تھا۔ خوشبویات عطر سے آلودہ اور ہار گوٹہ نقرئی و طلائی سے سب پھول رہے تھے۔ جس وقت سوار ہوئے ایک بار برابر باجہ ہائے انگریزی اور ہندوستانی پٹالن اور رسالہ وغیرہ میں سلامیاں بجنا شروع ہو گیا۔ غل و شور سے بات نہیں سنائی دیتی تھی اور اُس وقت برآمد ہونے باہر کے سب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئی۔ گویا تختہ زمین اُلٹا جاتا تھا اور زبان خلقت عام کھولے ہوئے تھی کہ کیا خوب صاحب سیرت و صورت اہل ریاست اور باعقل یہ لاٹ بہادر ہیں کہ زبان کو یارائے تقریر اور قلم طاقت تحریر ندارد کہ جواب سے خاوند کی تعریف کر سکے۔ کہ بایں مرتبۂ شاہی اور تہور دست گاہی، کیا سادا حال رکھتے ہیں۔ کیونکر ان لوگوں کو معبود تقضا و قدر ملک گیری اور تاج بخشی نہ فرمائے۔ آفرین ہزار آفرین سب انگریز لوگوں پر کہ جس کو نوکر رکھتے ہیں، تمام زیست اس کے حال پر غریب پروری اور رعایا پروری کرکے نان و پارچہ کے خبر گیران رہتے ہیں۔ اگر ہاتھ پاؤں اس نوکر کا ٹوٹ جائے تو گھر بیٹھے آب و خورش اس کو پہنچا دیں اور اگر ضعیف ہو جائے تو تمام عمر کو انکش دیتے ہیں۔ چنانچہ بایں حال لکھ ہا ضعیف، لکھ ہا رانڈ، گھر بیٹھی تنخواہ لیتی ہیں اور کسی طرح سپاہ کے تکلیف دہندہ اور رعایا کے غارت کنندہ نہیں ہوتے ہیں۔ کیونکر سبحانہ تعالےٰ ان کو تاج بخش نہ فرمائے، اور جس وقت جس ملک کو لینا چاہا، بہ آسانی ہاتھ آجاتا ہے۔ جو امر ہے وہ اسی طرح پر مشکل سے آسان ہو جاتا ہے نیت کمپنی بہادر سے۔

چنانچہ جس قدر کہ جلوس شاہی تھا اس میدان وسیع تا پوگنگا جی میں خیمہ ہائے والا جاہ سے تا بہ شہر کانپور ہمراہ جناب لاٹ صاحب بہادر کے وہ سب مجمع واسطے سلامیوں اور استقبال کے حاضر تھا۔ کیا خوش وقت اور کیا خوش سامان، خوش فصل و خوش ایام تھا کہ وہ نیرنگ جہان و گلستان جناں خواب و خیال میں بھی انسان کو نصیب نہیں

ہوتا ۔ بقولیکہ موقع پر ایک باب کافی ہر مقام پر ۔ ملک ہندوستان میں یہ تماشائے دلچسپ عجیب نظروں میں گذرا اور سواران جمیع رسالہ مذکورین خاص اردلی سلطان عالم بہادر ہمراہ رکاب لاٹ صاحب بہادر بطور سواری شاہانہ جائیں گے؛ قرینہ مغربی سے تابہ حدود خیمہ خاص لاٹ صاحب بہادر روانہ تھے ۔ وہ روز بھی از حد سیر و تماشا کا تھا ۔ داخل ہوتے خیمہ ہائے عالی شان لاٹ بہادر، حسب دستور قدیمانہ، واسطے انعام لینے کے، چوبدار اور دربان بادشاہی ۔ چنانچہ دستور بارگاہ سلطانی یہ ہے کہ جس پر پرورش سلطانی عطا ہوتی ہے، بعد خلعت فاخرہ کے یہ سب لوگ جاتے ہیں اور سلامتی مناتے ہیں چنانچہ بہ عوض ان مردہی لوگ یعنی افسر چوبداران سلطانی، کہ عزت اور حرمت ان کی سرکار شاہی میں از حد، جو کہ برابر شاہ کے قربت رکھتے ہیں اور بادشاہ ان کو سرفراز کرے تو مردہی لوگ سلامت اور مبارک کو مناتے ہیں ۔ کیا باعث کہ عزت مردہوں کی سرکار میں بہت ۔ وہ مردہی جن کی سواریاں ہاتھی گھوڑے، پنس، اور اردلی میں ان کے خاص برداران وبرچھی برداران دوڑتے ہوں؛ وہ لوگ بعد داخل ہونے لاٹ بہادر کے، واسطے دینے مبارک باد کے، روانہ ہونے لگے ۔ کوئی کوئی مردہی یعنی میاں شہریار اور میاں افضل مردہا اور میاں نجف علی مردہا وغیرہ مع اپنے جلوس سواری کے، اور چند در چند مردہی کہ نام اس وقت سہو ہیں، یہ سب لوگ پوشاک دربار سلطانی، دوشالہ و رومال و شملہ وغیرہ بیش قیمت آراستہ گھوڑوں، زیور فاخرہ پر سوار، اردلی لوگ ہمراہ لیے بہ دربار شاہی لاٹ صاحب ڈیوڑھی خیمہ ہائے والا پر دست بستہ حاضر و مستعد سلامتی اور مبارک بادی دیتے ہوئے، دستور یہ ہے کہ حق اپنا مانگتے ہیں لیکن یہ لوگ مردہی شاہی لاٹ صاحب سے نہیں کچھ طلب کرتے، فقط مبارک بادی کو جاتے ہیں ۔ اور اگر کچھ انعام مرحمت کریں تو مضائقہ نہیں ۔ عذر نہیں کر سکتے ۔ لیکن جس وقت یہ سب لوگ ڈیوڑھی لاٹ صاحب سے پھرے، خوش و خرم چلے آتے تھے ۔ وہ روز ایسے عیش و نشاط میں لوگوں کا بسر ہوا کہ خریدنے اسباب اور دیکھنے سیر و تماشا بینی کے، ہزار ہا شخص، غول کے غول، لشکر کے کانپور کو، اور کانپور کے لشکر کو، وارد ہی ہو رہے ۔ اور کوچہ و راہ چشمۂ بہشت بنا ہوا ۔

شہر کانپور کی خوبی:

اور شہر کانپور بے شک عجیب شہر مصفا و زینت مکانات و آئین صفائی سڑکوں اور خوش وضعی اخلاق صاحب لوگوں اور جمیع چیز، اسباب انگریزی اور ہندوستانی ملتی ہیں ۔ بلدہ کانپور ہے اور کیا کیا شے لائق سیر کے دلچسپ ۔ بنگلے لب دریائے گنگ تعمیر چلے گئے ہیں کہ جتنے لوگ باشندہ دار السلطنت لکھنؤ تھے وہ سب ثنا و صفت

آئین وصفائی مکانات کانپور میں زبان کو کھولے تھے۔سبحان اللہ نیت صاحبان لوگوں کی اور ثابت قدمی وثابت کلامی اور ہر انواع غریب پروری اور رعایا ترسی ان کی کہ ہر طرح خداوند خوش اور پیغمبر خوش اور فوج خوش اور ملک آباد اور رہنے والے غیر ملکوں کے راضی اور ہزار ہا محتاج بیماروں کو اسپتال مقرر اور بے شمار لڑکوں کو صورت نان شبی کی، کہ تحصیل علم وعمل بھی کریں اور کھانا کھاویں۔تنخواہ لیں یا سترا شی،صدہا مدرسے،اسکول گھر مقرر اور جو شخص نوکر ہو،اور وہ مر جائے کام سرکار پر،با غیر [بغیر] کام اس کے عزیز ووارث کو تلاش کروا کے کھانے کو دیتے ہیں اور اگر اس شخص کے کوئی اقربا نہ ہوں تو اس کی جورو کو تلاش کر کے بہ خاطر داری خاوندانہ،گھر بیٹھے تنخواہ ٹکٹ پہنچاتے ہیں۔جزاکم اللہ خیرا [۳۹]۔ اللہ تعالیٰ ستارہ اقبال اُن کے کا،مدام لایزال رکھے!آمین برب العباد۔

واجد علی شاہ کی لکھنؤ واپسی:

وآخرش بتاریخ سویم شہر ذلحجہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق بارھویں نومبر ۱۸۴۷ عیسوی،آٹھ بجے دن کو قبلہ عالم وعالمیان حضرت ظل سبحانی،خلیفۃ الرحمانی خلد اللہ ملکہم تشریف سمت بیت السلطنت لکھنؤ کے ہوئے۔ وہ دن بھی عجب وقت،عجب کیفیت سیر دنیوی دکھلاتا تھا کہ بروقت تشریف لانے کانپور کے،جو مقام خیمہ وقنات، ڈیرہ ہائے خاقانی ایستادہ تھے،وہاں ہر مقام،جا بجا توپیں بھی،واسطے سلامی جہاں پناہ کے،طیار لگی تھیں۔سو وہ سب جلوس اپنی اپنی جا مقدم،حاضر رہا اور احکام معلی یہ تھا کہ جب تک لاٹ صاحب بہادر داخل بیت السلطنت لکھنؤ نہ ہوویں،اس وقت تک یوں ہی سب ڈیرہ شاہی اپنے اپنے مقام پر مرتب رہیں۔چنانچہ کانپور سے ایک گارد ترک سواران رسالہ ہمراہی جان نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر فقط،ہمراہ رکاب معلی اور متفرقات سوار ہندوستانی اور چند رفیقان شاہی جابجا بطور ڈاک سے آگے جانے کو مقرر۔لیکن تجویز ساتھ ہی چلنے بادشاہ کے ٹھہری۔یہاں خیمہ اول سے بگھی پر سوار ہوئے اور جس قدر کہ رسالہ خاص اردلی سلطانی اور چند رسالے انگریزی ہندوستانی سواروں کے اور جملہ افواج سوار و پیادہ وغیرہ؛کسی کو حکم ہمراہ رکاب اعلیٰ نہ تھا۔وہ سب آہستہ آہستہ بہ منزل بہ منزل،تین روز حکم داخل ہونے کا تھا اور بادشاہ سلیمان جاہ جس وقت سواری بگھی سوار ہوئے، ایک بارسب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئی اور سلامیاں توپوں اور باجہ ہائے رسالوں و پلٹنوں کی ہونے لگیں تو سوائے شور وغل کے،غلغلہ دوسرا نہ تھا۔اسی طرح مقام بہ مقام سلامیاں توپوں کی ہوتی چلی جاتی تھیں کہ بجز دوبارہ

بر دو بجے، حضرت سلطان عالم بہادر، داخل کوٹھی خاص لکھنؤ میں ہوئے۔ چھٹے گھنٹے میں رونق افروز بیت السلطنت ہوئے۔

اور یہاں کا حال یہ ہے کہ سب افواج قاہرہ سڑک پختہ پر، برابر گھاٹ دریائے گنگ سے، شہر مذکورہ تک ایک مجمع عظیم تھا، کہ جملہ جلوس اور رسالے لے توپ خانے، پلٹنیں انگریزی، ہندوستانی، سڑک مذکورہ پر چلی جاتی تھیں کہ سڑک پر راستہ قدم زدن نہ تھا۔ انبوہ خلائق، ملازم وتماش بین وغیرہ سے راہ چلنا دشوار تھا کہ ہزار ہا بہل، ہزار ہا چھکڑہ، ہزار ہا رتھیں اور بے شمار ہاتھی مغرق، جھولوں زنا رسے اور ہزار ہا گھوڑے رسالوں کے اور امیروں کے اور ہزار ہا شتران، علاوہ رسالہ زنبو چیوں [زنبور چی؟] سے، اسی قدر رنگین فوج سلطانی اپنے اپنے فرق میں جمی چلی جاتی تھی۔ یہ عاصی کہاں تک تحریر وتقریر کرے۔

بستی اونا دن کا حال:

چنانچہ اول مقام افواج ہمراہی جانثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر اونا دن میں مقام پذیر ہوئے۔ بستی اونام عجب عمارت رکھتی تھی کہ ایک بلندی پر یہ عمارت خام تعمیر ہے اور جملہ راہی وہاں کے بھی بے قرینہ، شہر بد قطع، اور بازار بھی حسب زمانہ قصباتی تھے لیکن قطع سے خالی۔ اور سرائے تین؛ ایک تو بڑی تھی اور دو چھوٹی۔ گزارہ مسافران کا ممکن تھا، ؟؟ اس روز سب سرائیں اور گاؤں میں نہایت کثرت آدم تھی اور دکان [دوکان] داروں کا اسباب بھی خوب فروخت ہوا۔ وہاں سے ایک پہر رات باقی رہے، بتاریخ چہارم شہر ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری مطابق سیزدہم ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، کہ مع جمیع افواج کوچ کیا تو راستہ مصفا وبرابر تھا۔ قدم بہ قدم آہستہ آہستہ گھوڑوں پر تو پچی نئی سرائے میں داخل ہوئے اور اس کو لوگ کٹرا کہتے ہیں بطور گنج کے ہے[۴۰] اور وہاں ہر چیز مہیا، دکاندار فروخت کر رہے تھے۔ مٹھائی بھی نہایت خوش رنگ اور ہمہ جنس ترکاری وغیرہ سب موجود۔ تاہم رونق معلوم ہوتی تھی۔ یہ عاجز بھی ایک کنارہ گنج کے دروازہ، چار پانچ درخت سایہ دار تجویز کر کے مقام پذیر ہوا۔ اور دستور مرا قدیم ہے کہ سب افواج قاہرہ سے درخت تر، سایہ دار اور جاگہ وسیع سبزہ دریا یا جھیل تالاب وغیرہ تجویز کر کے مقام کرتا ہوں۔ کیا باعث کہ اوقات بندہ کے، ہمیشہ سیاحی جہاں ملکوں، شہروں، ولایت لندن اور صد ہا ملک، جابجا، ہمراہ دوستوں ورفیقوں کے، بسر ہوئے۔ سوائے سبزہ اور پانی وہوائے دلچسپ کے، طبع ناقص کو سیری نہیں، بقولیکہ

ابر سیاہ، سرد ہوا، سبزہ، آب جو
جب چاروں یہ باہم [بہم] ہوں، تو دیوے مزا شراب
بے یار کچھ مزا نہیں دیتی ذرا شراب

اور اس زیست بے تعداد میں جو دم گذرے؛ ساتھ خوشی اور راحت کے بسر کرے۔ اس دم کا کچھ بھروسہ نہیں۔ آیا تو بہتر نہ آیا تو بس۔ جب تک کہ یہ چڑیاں قفس میں مہمان ہیں، اس کی خاطر داری اور خوش خرم رکھنا ہر طرح مناسب اور لازم ہے۔ اور رب العالمین جو کچھ اپنے بندہ کو دنیا میں مرحمت کرے، چاہیے کہ اس کو کھاوے اور بے عیش ونشاط بسر کرے۔ اور سن کہ سبحانہ تعالیٰ بہت کچھ دیتا ہے اور تم زبردستی اس کی امانت داری پر کمربستہ، بیمار گدھے کی طرح تفکر میں چپ بیٹھے ہو۔ نہ کھاتے ہو نہ کھانے دیتے ہو۔ اور شب و روز اس کی تدبیر اور تجویز میں شکل کو بدشکل اور جسم کو لاغر کر رہے ہو۔ اور تم جانتے ہو کہ جب انسان خاک میں مل گیا نہ پھر یہ جسم ہوگا اور نہ یہ پیدا ہوگا۔ اور نہ کوئی عزیز اقربا ساتھ دے گا۔ اور اپنے ساتھ زبردستی دنیا سے بخیل بن کر چلے گئے۔ جن لوگوں نے وہ دولت تمہاری پائی وہ خوب عیش و راحت سے چین کر رہے ہیں اور تم دوزخ کے کندے بنے۔ اپنے ہاتھ سے نہ خدا اور رسول کی راہ پر کسی محتاج اندھے لولے اپاہج کو دیا، نہ آپ کچھ کھایا نہ پیا، نہ تن کو آرام سے رکھا۔ وہ دولت جس کی تھی، اس نے قبضہ کیا اور تم جوڑ جوڑ کرتا بہ عمر ہلاک ہو گئے۔ اور شخص صاحب سخی اور شجاع ہے؛ ان کا سر بلند اور ایمان روشن اور خدا و رسول خوش ان سے۔ بقول حضرت سعدی، بیت:

سخیان ز اموال بر میخورند
بخیلان غم سیم و زر میخورند[۴۱]

چنانچہ اس روز موافق احکام حضرت کے، جاں نثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر نے حکم اپنی ہمراہی افواج کو پہنچایا؛ آج کے روز بیت السلطنت لکھنؤ میں مقام ہوگا۔ آج کی منزل دراز ہے۔ زیادہ شب باقی رہے، کوچ کرنا چاہیے۔ اور کپتان صاحب بہادر موصوف ہمیشہ پانچ چھ کوس کا کوچ و مقام کیا کرتے ہیں تاکہ گھوڑوں اور بیلوں اور مردم فوج کو آرام حاصل ہو اور کوئی باعث تکلیف کا نہ ہو۔ سپاہ پروری[۴۲] اور غریب پرستی حقوق منصفی میں کپتان صاحب بہادر یکتا ہیں۔ عرصہ بیس برس، بلکہ زیادہ گزرا کہ رسالہ و توپ خانہ و پلٹن بادشاہ والا کا بانجام ان کے ہیں، کسی شخص کو تکلیف و رنج دہندہ نہیں۔ موافق دستور ملک اودھ کے فوج کو بے چینی روانہ رکھی۔ ہر طرح سپاہ پرور تحریر و تقریر سے افزوں۔ چنانچہ اس روز دوپہر دو گھنٹے بجے رات کو شور کوچ کا ہوا اور

چھکڑے اسباب کے بھی پیچھے تھے، کہ کوچ سمت لکھنؤ ہوگیا۔ بتاریخ پنجم شہر ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری روز یکشنبہ مطابق چودھویں ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی کو کوچ مقرر رہا یا کہ اس روز بھی تمام رات اور دن راستہ سڑک کا انبوہ مردمان افواج اور جانوران، چھکڑوں اور رتھوں، ہاتھی گھوڑوں وغیرہ سے معمور تھا کہ وقت بجنے وردی صباح کے، ہم لوگ اندرون فتح گنج، کہ تعریف اس کی بالائے کتاب تحریر ہے، وہاں وارد ہوئے وہاں چند ساعت حقہ اور پانی سے آرام پا کر پھر سوار ہوئے کہ ایک گنج جناب معظمہ مکرمہ بادشاہ اور بیگم صاحبہ، محل غازی الدین حیدر بادشاہ، جنت آرام گاہ کا تھا۔ انھوں نے تعمیر فرمایا ہے۔ سب عمارت پختہ، نوبنو، دورنگ، ہزارہا دریچہ، سب میں جوڑے کواڑوں کے، اور صحن وسیع ازحد و شہر پناہ، دورنگ اور دروازے سب بہت بڑے بڑے دونوں سمت، کہ آسمان سے ہمسری کرتے تھے۔ سب مکانات، عمارت کڑوں کی اور بیچ میں اس کے چبوترہ کوتوالی، وہ بھی مثل کوٹھی بلند کے، کمرے اور برآمدے اور تہ خانے اس میں کہ اب سپاہی اس میں رہتے تھے۔ اور ایک سرائے پختہ نہایت خوش قطع اور میدان وسیع کہ وہ بھی بھراؤ کڑے کی تعمیر در اس کے، اور ایک ایک فی دروں کی کوٹھری کواڑوں سے آراستہ۔ سب عمارت اس کی پختہ کڑے کی اور بیچ میں اس کے ایک مسجد تھی۔ اندارے بہت بڑے اور نیچے اس کے تہ خانہ، وہ بھی مکانات سے تیار چہار طرف مسافروں کے اترنے کو۔ اگر کوئی افواج فاخر وہاں وارد ہوئیں تو یقین ہے کہ بآرام تمام۔ اور جاگہ وسیع، چار پانچ پلٹن اور چار پانچ توپ خانے، مع جملہ عملہ وغیرہ ان کا، وہاں فروکش رہے۔ بلکہ ایک رسالہ شتر سواران، زنبورکچی، بمعیت دروازہ کلاں اُترا تھا۔

یہ مجمع قریب ہزار آدمی کے، مع شتران ہوگا لیکن معلوم نہیں ہوتا تھا کہ کس طرف ہیں۔ گویا ایک آدمی، اسم ندارد۔ اسی گنج کو دیکھ کر نہایت رنج واقع ہوتا ہے کہ افسوس صد افسوس یہ گنج ایسا، عمارت پختہ اور نو بہ نو تیار کہ وہاں لکھنؤ میں نہیں دیکھا، سو وہ اس طرح ویران و بربار پڑا ہوا ہے اور آباد نہیں کرتے ہیں۔ اگر اس کی آباد ی کی جائے تو نہایت گنجائش سرکار والا کو اور نامورری ہوئے اور کرایہ کا محصول بے شمار روپیہ آوے واز حد خیر خواہی اہالیان سرکار رفیض آثار رواقع ہے [ہو] لیکن کوئی کارندہ اس سرکار کا بجز نفس پروری اپنی کے، نیک نامی پر کمربستہ نہیں۔ وہ گنج اہل عمارت، اس قدر ویران پڑا ہے اور بادشاہ سلامت بھی اس طرف تشریف نہ لائے۔ دونوں مرتبہ، آتے جاتے، راہ موسیٰ باغ کی، کانپور کو تشریف فرما ہوئے اور آئے بھی اُسی سڑک سے۔ انہیں تو ضرور ممکن تھا کہ اگر ملاحظہ فرماتے تو صورت آبادی کی اس کی ہوتی اور اہالیان سرکار کو احکام صادر ہوتا اور بلکہ یقین ہے مجھ کو

کہ یہ بادشاہ سلامت صاحب شوق اور اہل طبع ہیں جو کسی اتفاق تشریف فرما اس گنج میں ہو سکے، تو ضرور آبادی، مرمت وغیرہ اس کی ہوئے گی۔ بلکہ جناب جرنیل صاحب بہادر، بھائی بادشاہ کے، بگھی پر سوار، فقط دو سوار ہمراہ رکاب ان کے، بسبیل ڈاک تشریف لائے۔ وہ وقت نماز کا تھا۔ واسطے پڑھنے نماز کے، اس مسجد سرائے میں اُترے اور رستم خان گولہ انداز وہاں حاضر تھا۔ اس نے پانی طلب کیا۔ اس نے مجرد پانی حاضر کیا۔ تب جرنیل صاحب بہادر نے وضو کر کے نماز پڑھی اور اس سرائے گنج کی عمارت عالی شان کو بغور ملاحظہ فرماتے رہے اور بہت افسوس کیا اور فرمایا کہ یہ گنج اس قدر ویران ہونے کے لائق ہے اور ہر سمت اس کی ملاحظہ فرماتے رہے۔ اور … بعد ازاں با افسوس بسیار، سوار ہوئے۔

حال شہر لکھنؤ کا:

اور ہم لوگ جملہ افواج شاہی آگے پیچھے، وقت چار پانچ گھڑی دن چڑھے، داخل بیت السلطنت ہوئے۔ رسالہ اور پلٹن ہمراہی کپتان میکنس بہادر، چوپڑ کے اصطبل کہ وہ لین بھی لائق تحریر و تقریر ہے کہ شہر لکھنؤ فی الحال ولایت ہندوستان میں تا ہم خوش قطع اور خوش وضع اور با عمارت بہتر ہے، اس طرح کی لین نہیں ہے۔ بے شک یہ لین شاہ اودھ کی سرکار میں بہتر تعمیر ہے۔ وہاں پر دونوں فرقے فروکش ہوئے اور یہ عاصی مع توپ خانہ آٹھ ضرب توپ، متصل سلطان گنج، برابر لین مذکورہ کے، راجا کا باغ مشہور ہے؛ مع گولہ اندازان، خلاصیان اور چھکڑے بیل گھوڑے اور عملہ وغیرہ، وہاں پر مقام پذیر ہوا۔ بعد داخل ہونے شہر لکھنؤ کے، خیال کیا میں نے کہ یہاں بھی طیاری آمد لاٹ صاحب بہادر کی، بے شمار و لا انتشار ہو رہی تھی کہ سب راستے و سڑکیں، سب کوٹھیاں بادشاہی اور سب رمنے و باغات اور پائیں باغ شاہی اور جملہ بجرہ ولایتی اور نقرئی و طلائی اور بگھیاں رنگ برنگ ڈیوڑھیات، نقار خانہ ہائے والا شان پر داروغہ و اہل کار و معماران کا رو لایتی، اپنے اپنے عہدہ پر حکمرانی کر رہے تھے کہ سبھوں پر تیاری سلطانی ہو رہی تھی کہ جدھر دیکھو ادھر سرخا سرخ اور رنگ برنگ رنگ آمیزی مکانوں بادشاہی کی ہوتی اور دکانیں چوک و حسین آباد، و رومی دروازہ، فرنگی محل، اکبری دروازہ، بیرکوں موتی باغ تا بدل کشا، سب سڑکیں طرف طرف کی، سرخی کوٹی جاتی تھی اور داروغہ ہائے فیل خانوں میں تاکید شدید صادر تھی کہ واسطے لڑائی دیکھنے لاٹ صاحب بہادر کے ہاتھیوں کو جلدی درست و آراستہ کریں اور گینڈے خانوں میں بھی داروغہ لوگوں پر بھی احکام تھا کہ لڑائی گینڈوں کی دیکھنے جائیں گے، سب جلد آراستہ کریں۔ اور جتنا جلوس فوجوں

کا چاہیے، سب افسران پر حکم نازل تھا کہ وردیوں سے درست و تیار اور داروغہ ہائے اصطبل سلطانی بھی، مرمت گھوڑوں اسپان خاصوں سواری بادشاہ پر تقید بہت؛ کہ شب و روز حاضر رہیں اور مجمع جلوس جھاڑو مردنگی، کنول و فانوس و دیوارگیری وغیرہ کوٹھیوں عالی شان میں آراستہ اس کے علاوہ زیادہ تر اور درستی کی جائے اور داروغہ ہائے باغات وغیرہ یعنی بادشاہ باغ، سلمان پسند باغ، سلطان پسند باغ، امام باغ، حیدر باغ، موتی محل والا پائیں باغ، بارہ والا پائیں باغ، بارہ دری والا پائیں باغ، خورشید منزل باغ، حسن باغ، اناسی باغ، شیر دروازہ والا بیگم باغ، محمد باغ، الماس باغ، وزیر باغ، موسیٰ باغ، اسلام باری کا باغ، دوارکا داس کا باغ، چار باغ، عیش باغ، ان سب باغبانوں پر احکام شاہی صادر کہ سب کوٹھیوں سلطانی میں ڈالیاں میووں اور پھولوں اور ہار گجرے پھولوں رنگ برنگ کے، ہر روز سجائے جاویں۔ اور کوٹھیوں شاہی میں چمن بندی، جیسا کہ چاہیے وہ سب آراستہ کی جائیں، اور توپ خانوں انگریزی میں و ہندوستانی میں تیاری بارود و مصالح، بھیر [؟] وغیرہ کی ایک طرف ہو رہی تھی اور رونق تشریف فرما ہونے بادشاہ سلامت کے، سمت اُسی روز سے بنام داروغہ ہائے جمیع فرقوں؛ مثل فیل خانوں اور گینڈے خانوں اور چڑیا خانے وغیرہ میں احکام صادر تھے کہ جو ہاتھی گاڑھی مست، لائق لڑائی کے ہیں ان کو مصالح اور راتب اور چارہ بجائی دے کر آراستہ کریں۔ چنانچہ چند ہاتھی فیل خانہ چاند گنج، اور کئی ہاتھی فیل خانہ خیامو [؟] اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ رمنہ [رمنا] قدیم اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ موسیٰ باغ، اور کئی زنجیر ہاتھی فیل خانہ ہمراہی مرزا لعل محمد، چیلہ فوجدار قدیم شاہی، اور باقی دیگر متفرقات ہاتھی؛ جابجا سب فیل خانوں میں تدارک اور سرانجام لڑائی ہاتھیوں کا پیشتر سے تھا اور شیر اور گینڈے اور چیتے اور ارنے کلاں کلاں اور بہرے [کذا] چرخ و گدھے اور سیاہ گوش وغیرہ سب کی، داروغہ تحویل داروں پر تاکید شدید۔ چنانچہ اسی طور پر اور متفرقات فرقوں میں شب و روز تدارک و بندوبست اسی بات کا تھا کہ لڑائی جملہ جانوروں کی، جناب لاٹ صاحب بہادر وقت حاضری نوش فرمانے کے، خاص کوٹھی سلطانی شاہ منزل اور مبارک منزل میں ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور اندر مکانات جنت الماوا یعنی کوٹھیوں شاہی میں عجیب سیر و تماشائے قدرت الٰہی واقع تھا، کہ رنگ رنگ کی نہریں، سنگ مرمر سنگ [کذا]، سنگ عیسیٰ، سنگ موسیٰ، سنگ سرخ کی، ہر ایک مکانات کے صحنوں میں جاری اور کیا خوب خوش قطع روشیں، چمن بندی آرائش گلستاں، کہ جتنی کوٹھیاں، اس قدر باغ ہائے میوہ ہائے گوناگوں سے سرخا سرخ، کہ دیکھنے والے کو دریافت ہو کہ دنیا میں صدہا بہشت تعمیر ہیں۔ چنانچہ وہ کوٹھیاں یعنی اندراسن کو

ٹھی، قیصر الملک کوٹھی، فرح بخش کوٹھی، جہاں نما کوٹھی، موسیٰ باغ کوٹھی، دلکشا کوٹھی، نور بخش کوٹھی، ظہور بخش کوٹھی، دلآرام کوٹھی، فردوس منزل کوٹھی، فرح بخش کوٹھی، بیبا پور کوٹھی، بھوری[؟] کوٹھی، پشت [؟] کوٹھی، گلستانِ ارم کوٹھی، درسن بلاس[؟] کوٹھی، مبارک منزل کوٹھی، شاہ منزل کوٹھی، چکروالی کوٹھی، دیدار بخش کوٹھی، حیات بخش کوٹھی، ستارہ والی کوٹھی، چاند گنج اور چند در چند کوٹھیاں چھوٹی بڑی، کہ کہاں تک ان کو تحریر کروں، قلم رکتا ہے۔ اور سبھوں میں اس قدر جلوس مرقوم الصدر رنگ رنگ کے حوض منجملہ ان مچھلیاں سرخ و سفید و سیاہ، آبی، زرد۔ بجرے کے تیرنے والوں کے دل شیشہ گلستان ارم لے جاتے اور ہوش و حواس عقل کے اور بی[بھی؟] سبحان اللہ! جن مکانات عالی شان کا شمار نہیں۔ اور ایک ایک کوٹھی میں دس دس باغبان اور پانچ پانچ مکان داران اور دو دو خاکروب اور ایک ایک داروغہ۔ چنانچہ سب خوش خرم۔ اور اسی طور پر بیت السلطنت لکھنؤ میں مع چوک و بازاریں، اور کسبیاں حسن سرت سے معمور، اپنے اپنے برآمدوں پر آراستہ، اور دکاندار جوہری بچے اور سوداگر بچے اور جمیع کارکندہ، اسباب فروشندہ، اپنے اپنے جلوس میں دکانوں پر جلسہ دے رہے۔ اور جناب لاٹ صاحب بہادر پانچ پانچ کوس اب کانپور رہے؛ جس دن قبلہ عالم بہادر رونق افروز لکھنؤ کے ہوئے تھے، اس کے دوسرے روز سے کوچ کیے ہوئے، روا روی تشریف لاتے ہیں۔[۴۳] جس روز کہ قریب شہر کے منزل ہوئے گی، اس دن جہاں پناہ سلامت نا کہا کہ[کذا] عالم نگر تک واسطے استقبال جناب لاٹ صاحب بہادر کے، پھر مع جلوس تشریف فرما ہوئیں گے۔ اور اس دن کوٹھی شاہ منزل میں اور مبارک منزل میں حاضری بھی نوش فرمائیں گے۔ اور لڑائی جانوروں مذکورہ کی ہوگی۔ اس روز بھی ایک مجمع عظیم، باشندگان سنگل دیپ اور افواج قاہرہ سلطانی کا نظروں میں گزرے گا۔ وہ روز بھی قابل دید کے ہے۔

چنانچہ امروز بتاریخ آٹھویں شہر ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری روز چہار شنبہ مطابق ~~ہفدہم~~ ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، جتنا جلوس پلٹن ہائے انگریزی اور ہندوستانی اور سواریان و جانوران اور اسباب متفرقات، قسم قسم جواہرات کی تیاری، سلطانی خاص صبح سے، کوٹھی خاص شاہ منزل اور مبارک منزل کے صحن اور میدان، رمنا، قریب تک کوس کے، آراستہ اور مرتب کیا گیا اور جمیع توپ خانوں میں تیاری سلامیوں کی درپیش، اور جملہ مردم افواج قاہرہ مع جلوس مرتب، ایستادہ ہیں اور نوبت خانوں میں وقت صباح کے نقارچی لوگ بھیرویں بجا رہے اور روشن چوکی والے، اور بین والے، باجہ انگریزی کے وقت لوگ[؟] راگ کا گانٹھے ہوئے ہیں کہ وہ سب بے شمار مردمان فوج، اردلی شاہی کے، عالم سکوت میں سرنگوں اور سب مخلوقات ملازم سلطانی اور تماش بین بانبوہ کثیر،

امیدوار برآمد ہونے قبلہ عالم بہادر کے منتظر، چشم براہ ہیں جیسا کہ گوش برآسمان روزہ دار، براللہ اکبر است ۔وہ وقت شبانہ خیال سے نہیں اترتا ۔بقولیکہ

اگر فردوس بر روے زمین است
ہمیں است و ہمین است و ہمین است

اور تمام شہر لکھنؤ میں جس جس راہ شاہ والا جاہ، برائے استقبال جناب لاٹ صاحب بہادر تشریف فرما ہوئیں گے، سب خلقت مذکورین اپنے اپنے دروازوں پر پوشاکوں اور آراستگی مکانوں سے اور جمیع طوائفان پوشاکوں زرنگار سے، اپنے اپنے برآمدوں پر مع طبلہ و سارنگ آراستہ ۔اور سب دوکانیں استرکاری اور رنگ آمیزی سے درست ۔اور دکاندار فروخت میں مصروف اور کوٹھیوں سلطانی سے تا کہ عالم نگر تک، ایک انبوہ مجمع عظیم تھا ۔اور یہاں توپ خانوں سے دردولت ایک خلاصی لوگ، جھنڈے بدست لیے، آنکھ جمائے، اور داروغہ لوگ توپ خانوں کے، اندر کوٹھی مبارک کے دست بستہ ایستادہ، جوں کہ بادشاہ سلامت رونق افروز ہوئے ۔ایک بار جھنڈی ہل جائے اور ایک ساتھ مہتاب توپ خانوں میں پڑ جائے ۔عجب وقت اور کیا خوب سماں و رونق ہے کہ جس کا شمار ندارد ۔کہ یکبار صاحب اور ایک صاحب دیگر، دونوں واسطے سوار کروانے جناب بادشاہ کے، واسطے لانے لاٹ صاحب بہادر کے، تا کہ مذکورہ تک حاضر ہوئے کہ وقت پہنچنے دونوں صاحبان کے، اور آمد حضرت قبلہ عالم سلامت کی ہونے لگی ۔کہ سب مردم افواج اردلی خاص بزودی تمام، دریجہ بہ دریجہ، قرینہ بہ قرینہ، دست بستہ، دریس و برابر ہو گئے ۔انگریزی رسالے ترک سواران، اول رسالہ ہمراہی حاجی شریف، بعدۂ رسالہ ہمراہی جاںنثار خان کپتان میگنس صاحب بہادر، بعدۂ رسالہ شیدیان ہمراہی علی بخش خان رسالدار، بعدۂ دوسرا شیدیان ہمراہی فیروز الدولہ بہادر اور رسالہ زرہ پوشان اور رسالہ لعل خان اور رسالہ میڈو خان اور رسالہ شتر سواران خاص اردلی اور رسالہ شتر سوران زنبورکچی اور رسالہ چند در چند ہندوستانی وغیرہ اور ہزارہا شخص مع سواریان وپنس و ہاتھی و تام جھام، کئی امیران ورفیقان و شہزادگان اپنی اپنی پوشاکوں فاخرہ سے درست و چست، دردولت شاہی پر حاضر و مستعد تھے کہ اندر کوٹھی خاص کے، سلامی باجہ والوں بین کی ہوئی ۔بعد اس کے کاردہ تلنگان، خاص پلٹن جو کہ اندر مقرر رہتا ہے، اس کی سلامی ہوئی کہ ایک ساتھ نوبت خانوں میں سب ڈیوڑھیات پر نوبت خوش وقتی کی بجنے لگی۔

ہمیشہ لہری سو جان مبارک باشد
علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

کہ سواری خاص دردولت معظمہ پر نمود ہوئی کہ ایک بارسب رسالوں اور پلٹنوں میں سلامیاں بجنے لگیں[۴۴] کہ اس وقت کان گھابڑی تھے۔ جس وقت کہ جہاں پناہ سلامت رونق افزا سواری کے ہوئے، وقت سوار ہونے حضرت کے، سب توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئے۔ معلوم ہوتا تھا کہ گھٹا سیاہ ہر طرف چھا رہی تھی۔ اس طرف توپوں کا دھواں غلبہ کیے تھا اور آواز توپوں کی مثل بادل ساون بھادوں کے، چہار طرف گرج رہی تھی اور رنجک توپوں کی مانند بجلی کے چمکتیں۔ سب کارخانہ اس وقت کا، رشک فرما کارخانۂ اورنگ [ارژنگ] تھا۔ ہر طرف نورانی تھا۔ وہ نور کا تڑکا، وہ ادھر صبح کا عالم اور گہنامہ وانجم کی بجلی کا وہ کم کم۔ اس وقت چہرہ مبارک شاہ اودھ کا نور شاہی سے معمور اور چمک مالائے مروارید اور تاج زریں بجواہرات نایاب کی کبھی کبھی، اور وہ ولایتی شمشیر کمر اقدس میں کیا زینت دے رہی تھی۔ تیغ ابرو دیکھ کر آئی ندا، اے بادشاہ، لا فتی الّا علی، لا سیف الّا ذوالفقار۔[۴۵]

وہ سواری شاہ والا کی، کہ جمیع ہاتھی زیور نقرئی و طلائی، جھول واسباب سے مغرق، اور گھوڑے بھی مغرق بزیور گنگا جمنی اور وہ بگھیاں کہ بناوٹ جن کی کہ سوائے عقل و دانائی سے باریک، کوئی جڑاؤ بشکل بجواہرات، کوئی بشکل مچھلی کہ بالکل مچھلی معلوم ہوتی تھی۔ اور چند بگھیاں قسم قسم کی بیش قیمت سب، اور رتھ، بہل و آٹھ زنجیر فیل مغرق بزیور زردوزی جھول سے، اور انواع انواع اسباب نادرہ، اور لائق سلطانی۔ میں حیران ہوں، یہ تدبیر و تجویز آدم ہے یا جنات۔ لیکن سوائے خرد انگریزوں عالی طبع کے، کون یہ بناوٹ کر سکتا ہے۔ سننے میں آیا کہ وہ دیکھی عمارت عالی شان عمارت، سنکیر صاحب بہادر ایک انگریز تھا، اس نے بنائی تھی چنانچہ اس طور پر سب اسباب لکھو کھا روپے کا تعمیر تھا۔ ان کا نام اور بناوٹ اور قیمت کہاں تک تحریر کروں۔ سبحان اللہ! جس کا عالم کارخانۂ عظیم الشان کہ قلم تھکتا ہے اور عقل رکتی ہے۔ عقلمند لوگ خود جانتے ہیں جو کہ ناموری ملک لکھنؤ کی شہروں شہروں المشرح ہے۔ جس وقت جناب جہاں پناہ سلامت سوار ہوئے اس وقت اوّل سواری قبلہ عالم بہادر دام اللہ ملکہم، اور آگے سواری موصوفہ کے ماہی مراتب والا بسواری زنجیر فیلان، بعد ازاں صاحب کلاں بہادر، ان کے بعد جناب مرشد زادہ آفاق میرزا ولی عہد بہادر اور جرنیل صاحب بہادر اور نواب وزیر اعظم

بہادر، بعدہٗ جمیع صاحبزادگان، شہزادگان ورفیقان عالی رتبت، والا مرتبت، بعد ازاں جملہ امیران، پنس درماہہ صاحب، ہاتھی اور پالکی، ناکی، پنس وغیرہ۔ اور درجہ بدرجہ ہمگیں جلوس سواری شاہی ۔ سب لوگ مردم افواج اردلی کا تا بہ نا کہ مذکورہ۔ اور سب شہزادگان وامیران مرقوم الصدر، انبوہ سواری شاہی میں باہم درجہ بدرجہ ملے ہوئے ۔ پیچھے سواری اقدس کے اور ہاتھیوں کا ایک مجمع عظیم تھا کہ چند ہاتھی زیور وجھول گنگا جمنی کے، ہودج نقرہ وطلائی اور چند ہاتھی زیور وجھول انبارے[؟] سونے وچاندی کے اور سواری کے پس وپیش بندوبست ترک سواران رسالہ سلیمانی اور سلطانی اور سب رسالے ترک سواران وغیرہ اور حبشیان ہندوستانی کا، اور آگے سرانجام تپّی والوں اور کوڑے والوں کا ۔ اور نقشہ جلوس سواری کا موافق دستور وقت جانئیں ۔

کانپور میں ملاقات صاحب لاٹ بہادر کی، جس طرح اول تشریف فرما ہوئے تھے، اسی دستور سے پھر جلوس نو بنو مرتب تھا۔ اپنے اپنے قرینوں، جمیع فرقہ ہائے رسالوں اور پلٹنوں ہندوستانی انگریزی وغیرہ میں باقی جملہ مخلوقات وغیرہ رواروی تھا۔ اس کے بعد قدرت نور الٰہی، کہ وہ انبوہ جانوران وآدمیان وغیرہ اور جلسہ شاہی کا کہ جنت الماوا رشک لے جاتا تھا اور گلستان ارم خود سیر کرتا تھا۔ اور ندائے خرمی ہر طرف بلند تھی کہ

الٰہی در جہاں باشی باقبال
جوان بخت و جوان دولت جوان سال[۴۶]

دہنے بائیں سواریاں چھوٹے صاحب اور جرنیل صاحب بہادر اور شہزادگان بلند مرتبہ۔ اور پیچھے سواری سلطانی کے امیران ورفیقان جانباز وجان نثار، بقولیکہ

سوتے تھے تو پہلو میں لیے تیغ و سپر کو
تلوار کا منہ دیکھ کے اٹھتے تھے سحر کو

بعد ان کے رسالے عبدالرحمٰن خان قندھاری کا ۔ سب سواران زرہ پوش، خود وچار آئینہ اور دوشالوں اپنے سے مستعد اور مسلح ۔ اور بعدہٗ جمیع سواریاں ملازم سلطانی با انبوہ کثیر، کیا سوار اور کیا پیادہ، کہ ہر ایک اپنے اپنے ہتھیاروں ووردیوں سے درست وآراستہ تھا۔ تا کہ عالم نگر پکا در دولت سے جملہ سڑکیں اور گلیاں شہر موصوف کی زینت بخش اور نور بخش تھیں ۔ ادھر سے لاٹ صاحب بہادر، ادھر سے جہان پناہ سلامت کہ درمیان میں ملازمت متصور آئی، کہ بمجرد دیکھنے لاٹ صاحب بہادر نے تاج مفاخرت اتارا اور حضرت نے ہنس کر سلام کیا اور لاٹ صاحب بہادر کو، ہاتھ پکڑ کر اپنے برابر جانب راست، ہاتھی پر بٹھلا لیا اور سلامی توپ خانوں کی فیر ہونے لگی۔ کہ

مجلوس مرتبہ شاہی آہستہ آہستہ، سواری سلطانی دردولت کو رواں ہوئی۔

اس وقت بھی عجب سماں تھا۔ کوچہ و بازار شہر لکھنؤ میں جابجا مکان بمکان، دکان بہ دکان، گلستان جناں تھا کہ ناچ ورنگ سے سب جگہ رونق بخشی تھی۔ راستا تا باکبری دروازہ اور وہاں سے دردولت فلک شوکت، ایک انبوہ عظیم سرخا سرخ نظر میں گزرتا تھا۔ جس وقت کہ سواری اندرون چوک رونق بخش ہوئی، اس دم سب جگہ برآمدوں پر طوائفان، پوشاکوں زرنگار و نغمہ حسن وجمال سے ناچ وگا رہی تھیں اور طبلہ و سارنگی و ستار و طنبورے آوازدے رہے تھے کہ اس وقت چرند پرند و آدم سب عالم سکوت [میں] تھے۔ بقولیکہ

کا [کیا] کہیں، کیسے کہیں، ہائے وہ صحبت کیا تھی
راجہ اندر کے اکھاڑے کی حقیقت کیا تھی

سب دکان دار اپنی [۴۷] دکانوں کو تصویرات ورنگ آمیزی سے آراستہ، اور حلوائی لوگ مٹھائی نعمت الوان اور عطار شیشہ یات، چھتوں میں برابر قطار ہم رنگ لگائے اور کنجڑنیں خوب صورت اپنے جوبن میں سرشار اور بھیکڑنیں پریزادبرابر، حقہ رنگ رنگ کے جمائے ہوئے

برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن
جوانی کا عالم تماشے کے دن

لوگوں کو اپنی چتون سے لبھاتیں [۴۸] اور ہر ایک برآمدی نشست کسبیوں سے گلدستہ بہشت ہو رہی تھی۔ اور ہر سمت صدائے بے قرائی

ہمیشہ دلبری سو [صد] جان مبارک باشد
علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

اور ایک طرف قوال لوگ ہنساتے ہنساتے لوٹائے دیتے ہیں تقریر سے۔ افسروں تا اینکہ سڑک بسڑک سواری شاہ جہانی آہستہ آہستہ ادب بادب کوٹھی شاہ منزل میں رونق افزا ہوئی۔ وقت اُترنے سواری کے، پھر جملہ توپ خانوں میں آگ لگ گئی گویا بادل ساون کا چہار طرف برسنے لگا اور کوٹھی شاہ منزل میں چوطرفہ خوشبویات اور ڈالیاں بے شمار پھولوں سے معطر، اور ناچ ورنگ وتماشائے دنیوی وغیرہ انواع انواع ایک ساتھ شروع ہوگیا۔ اور پیچھے کوٹھی موصوفہ کے دریائے گومتی ہائل [حائل] ہے۔ اُس پار مست ہاتھی کا ڈہ واسطے لڑائی کے، اکھاڑوں میں جھونم [جھوم] رہے اور داروغہ لوگ فیل خانوں کے دست بستہ مستعد، کہ احکام صادر ہو، تا کہ

لڑائی شروع ہو جائے۔اور یہاں اُس مکانات عالیشان میں لاٹ صاحب بہادر اور جہاں پناہ سلامت خلد اللہ ملکہم وسلطنتہم کرسیوں پر زینت بخش، اور برابر ان کے جناب جرنیل صاحب بہادر اور مرشد زادہ آفاق بہادر دام اقبالہ، اور جملہ شہزادگان بلند مکان اور نواب وزیر اعظم بہادر برابر برابر رونق افزا تھے اور جمیع امیران ورفیقان شاہی حاضر۔اور باہر صحن کوٹھی، فوارے نہروں کے جاری اور ڈالیاں میووں اور پھولوں کی رنگ وخوشبو دے رہی ہیں۔اس وقت وہ کوٹھی بے شک گلدستۂ جنت تھی گویا ہزار ہا تصویریں جواہرات رنگ رنگ کی، کرسیوں پر بیٹھیں [بیٹھی] ہیں۔اور جناب لاٹ صاحب بہادر بھی خیال شریف ہر طرف فرماتے اور تماشائے دنیوی دیکھ رہے تھے۔اس وقت مجھ کو یہ معرکہ اور جلوس تماشائے دنیائے بے وفا خواب وخیال معلوم ہوتا تھا اور کہتا تھا

درین ورطہ کشتی فروشد ہزار
کہ پیدا نشد تختۂ بر کنار[49]

اور اس عاصی نے بچشم دیکھا زمانہ نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ کا، کہ وہ بھی اسی تماشائے دنیا میں عیش ونشاط سے بسر کر گئے۔تہمت چند سے اپنے ذمہ لے گئے۔[50] بقول استادان ہشیار

جانتے تھے کہ اسی طرح گزر جاوے گی
چمن عیش میں ہرگز نہ خزاں آوے گی
آرزو نخل محبت سے ثمر پاوے گی
یہ نہ سمجھے تھے قضا رنگ نیا لاوے گی
حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد
روی گل سیر ندیدیم بہار آخر شد[51]

کھانے کی میز کا حال:

اور میز کا حال بھی مجھ کو لکھنا پڑا کہ جو چیز ہے، لائق دیکھنے اور سننے کے ہے۔کہ درمیان اس کوٹھی مبارک کے، برابر میزیں دو رنگ جمتی چلی گئیں۔اوپر ان کے برابر دو رنگ زنجیر نقرہ وطلائی میں جھاڑ، کوئی تیس بتی کا، کوئی چالیس بتی کا، کوئی پچاس بتی، کوئی سو بتی کا، کوئی سرخ کوئی سبز کوئی زرد کوئی سفید کوئی کوئی سیاہ اور چتکبرے، سرخا سرخ اور اس قدر ہانڈیاں جملہ رنگ اور کنول وفانوس ومردنگیاں وغیرہ۔اور سب میزوں پر برابر

دو رنگ ظروف چاندی اور سونے کے اور کانٹیں [کانٹے] چھوریاں [چھریاں] ہزار ہا حصہ حصہ فی میز، بے شمار عدد، وہ بھی چاندی اور سونے کے۔ اور شیشیاں خرد و کلاں، بے شمار عطریات وغیرہ طرح طرح کے، کہ وہ میز بھی تختۂ دو رنگ جنت الماوا کا بن گیا تھا۔ سبحان اللہ! برابر دو رنگ انواع انواع طرح کی کرسیاں با فر شاہی۔

آصف الدولہ بہادر کے زمانہ سے تا ہنگام نصیر الدین بادشاہ غازی کے وقت تک اسی طرح اسباب بیش قیمت تیار ہوتا چلا آیا کہ درمیان پانچ سلطنت کے، ہزار ہا کوٹھی کلاں اسباب سے پُر ہو گئی اور باقی فی الحال ہمیشہ مہیا [ن] کرتا ہے ان شاہوں کی نشست کی وہ کرسیاں اور جو کوئی لاٹ گورنر آتا ہے، اس کی درستی، اور بہ تکلف زیادہ تیاری ہوتی ہے۔ چنانچہ اس طرح فرش قالین کاشمیری کا، نہایت وسیع اس درمیان کوٹھی کے آراستہ، کہ لوہان اس میں ڈوبی جاتی تھی چنانچہ چند عرصہ علاحدہ بادشاہ سلامت اور لاٹ صاحب بہادر میں گفتگو خلوتانہ[۵۲] واقع رہی۔ بعد ازاں میز شاہی پر چند ساعت ملاحظہ فرمایا کہ وہ خدمت گار سلطانی پوشاکوں سے آراستہ، عطر میں آلودہ و دست بستہ برابر اپنے اسی قرینہ، رومال لیے کھڑے ہیں۔ اور وہ نعمت الوان طعام شاہی کہ قلم کو جستجو واقع ہوتی ہے، جتنے کہ جو جو اسباب و طعام تھے، زمانے سے باہر۔ عجب سرکار اودھ ہے[۵۳]، لاکن [لیکن] صورت عملداری ناممکن۔ علاقہ بہ علاقہ سوائے ظلم و بدعت کے دوسرا امر نہیں۔ یہ رنج البتہ لاحق حال ہے، کیا سبب کہ بالا ے جلد چند حال علاقہ ملک اودھ کا تحریر ہے۔ چکلہ داران بخوبی لوٹ رہے ہیں اور شنوائی ندارد۔

بعد ازاں جناب لاٹ صاحب بہادر کی آمد کا غلغلہ بپا ہوا کہ ایک بار سب افواج اردلی لاٹ بہادر اور جہاں پناہ سلامت، کہ اپنی اپنی جگہ در پس و پیش آراستہ ہو گئے کہ اس عرصہ میں اندر سلامی باجہ بین ولایتی اور گاردہ [کذا] سلطانی کی بجنے لگی، کہ لاٹ بہادر بر آمد ہوئے اور یہاں ساتھ ہی توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئیں کہ ابھی دھواں سلامیوں ان کا موقوف نہیں ہوا تھا کہ توپ خانے فیر ہونے لگے کہ گویا گھٹا گھٹا سے ملنے لگی۔ اور ایک بار سلامیاں باجہ فوجوں کی بجنے لگیں اور ہر چہار سمت نقار خانوں میں شور اور ناچ و رنگ کی آوازوں [کا] شور شروع ہو گیا۔ ہمیشہ دلیری سو جان مبارک باشد، در و دیوار گانے لگے نہایت جلوس و ہر کسی [کذا] نہایت سواری لاٹ صاحب بہادر کی روانہ ہوئی کہ کوٹھی بیلی گارد [بیلی گارڈ: Bailey Guard] صاحب کلاں بہادر کی میں داخل ہوئے۔ اس وقت میں اور جوجف جوہانس [جوزف جوہانس] صاحب شفیق میرے بنگلہ چینی بازار، دکان

ٹھا کرداس مہاجن میں کھڑا تھا کہ اتفاقاً سواری لاٹ بہادر نمود ہوئی ۔اور ہم دونوں باہم دیکھ رہے تھے کہ ایک بار سواری موصوف نزدیک پہنچی ۔اس وقت جو حف جو ہانس نے ٹوپی اتاری ۔مجرولاٹ صاحب بہادر نے بھی تاج شاہی اُتارا۔جمیع مخلوقات کو بسا تعجب ہوا یہ کون شخص ہیں ۔دوستان قوم نجیبوں کا یہی دستور ہے کہ جو صاحب رئیس ہیں، وہ اپنے حال و منش کو نہیں چھوڑتے ہیں اور راہِ نیک کو کاروبار روزمرہ سمجھتے ہیں ۔آفرین !ہزار تحسین !حمیت قوم صاحبان کو، کہ بجز نیک نامی اور غربا پروری کے، کوئی امر غیر نہیں کر سکتے ۔کیوں نہ صاحب تاج بخش ہوں ۔ اللہ تعالیٰ ان کو کیوں نہ سب پر فتح یاب کرے ۔لیکن مجھ کو بہت تعجب آیا باوجود قرینہ اور دستور ولیی افواج ملازم کمپنی انگریز بہادر، رسالہ نہم، جو کہ اردلی لاٹ صاحب بہادر کا تھا، وہ سب ہمراہ سواری کے اس وقت حاضر تھا ۔ الا جو کہ دریسی وصفائی اسباب اور نشست گھوڑوں کی چاہیے، نہیں پائی جاتی تھی ۔وہ سب جوان ترک سواران کوئی آگے، کوئی پیچھے، پگڑی برابر نہ تھی اور کسی کا بھی درست نہ تھا، کسی کا پنجہ ٹھہر ہڑا [ٹیڑھا] کسی کا پاؤں چپٹا ہوا، چنانچہ ایک سوار اور گھوڑا ٹھوکر کھا کر اس جگہ گرا کہ ایک بار یہ بندہ بھی اسی جا گھوڑے سے گرا تھا کہ دانت تک سب آگے کے شکست ہو گئے اور نہایت ضرب پہنچی کہ چند روز تکلیف میں گرفتار رہا ۔وہ جگہ یہی شرف رکھتی تھی ۔جس وقت وہ گھوڑا اور سوار گرا، چنانچہ سوار تو بخیریت رہا لیکن گھوڑا فوت ہو گیا ۔کیا خوب اصیل اسپ تھا کہ تحریر سے باہر ۔ اور قد وقامت اور قیمت میں وہ گھوڑا از حد بہتر معلوم ہوتا تھا ۔اس کا مرنا مجھ کو نہایت رنج دے گیا چنانچہ بعد تشریف لے جانے لاٹ بہادر کے، جناب حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی دام سلطنتہم بھی کوٹھی خاص میں داخل ہوئے اور یہاں جمیع گنجیات کو، مرزا علی رضا بیگ کوتوال پر احکام صادر تھا، کہ سب بازاریں ہر ایک گنج سے دلکشا کوٹھی جاویں ۔وہاں فوج ہمراہی لاٹ بہادر اور عملہ وغیرہ، سب فروکش ہیں کسی کو تکلیف کسی چیز کی واقع نہ ہوئے ۔ چنانچہ یہاں سے جملہ بازاریں؛ حلوائی، خوانچہ والے، اور بقال اور کنجڑیا وغیرہ بے شمار چلے جاتے ہیں اور کنارہ دریا کے ٹھٹ روشنی کے اور تماشائے آتش بازی اور چند در چند آرائشیں وغیرہ سب آراستہ ہوتی ہیں ۔فی الحال لڑائی فیلوں کی موقوف رہی ۔لاٹ صاحب بہادر نے ملاحظہ نہ فرمائی ۔شاید بڑے کھانے کے روز لڑائی ہوئے ۔

لاٹ صاحب کے ہاں بادشاہ کی دعوت:

اب یہاں سے حال دیگر لکھنا پڑا ۔بتاریخ نہم شہر ذوالحجہ ۱۲۶۳ ہجری، مطابق اٹھارویں ماہ نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، صاحب کلاں بہادر نے تواضع لاٹ صاحب بہادر اور جہاں پناہ سلامت کی چاہی ۔چناں چہ وقت صبح

کے، بادشاہ سلامت اپنی کوٹھی خاص سے مع ہمگین جلوس موصوف، کہ حسب الارشاد شاہی، راجا غالب جنگ بہادر نے رسالہ بہ رسالہ اور پلٹن بہ پلٹن بھجوا دیا تھا کہ گجر کے وقت سب رسالہ اور متفرقات افواج اردلی سلطانی وغیرہ در دولت فلک رفعت پر حاضر ہوئے۔ چنانچہ وقت صباح کے رسالہ ہمراہی حاجی شریف اور سیلمانی اور سلطانی ہمراہی جانثار خان کپتان میکنس صاحب بہادر اور رسالہ حبشیاں ہمراہی علی بخش خان رسالدار اور چھوٹا رسالہ حبشیاں ہمراہی فیروز الدولہ بہادر اور رسالہ ہندوستانی زرہ پوشان ہمراہی قندھاری اور رسالہ شتر سواران زنبورکچی اور دیگر رسالہ شتر سواران خاص اردلی اور باقی مردم جلوسی، سوار و پیدل، اردلی قدیم خاص سلطانی کہ تمام میدان ومڑک تا بہ کوٹھی بیلی گارد، پھریرہ ہائے سرخ سرخ سے گلستان ارم ہو رہا تھا۔ جس وقت بادشاہ سلامت سوار ہوئے وہی عالم توپ خانوں میں سلامیوں کا تھا کہ ایک ساتھ سب توپ خانے فیر ہونے لگے اور نقیب آواز بلند صدا دیتا جاتا تھا، ادب سے، اب سے ملاحظہ با دب سے، اور جہاں پناہ سلامت توچے پر سوار۔ وہ ہوچا کہ نصیر الدین حیدر بادشاہ جنت آرام گاہ نے بھراؤ بجواہرات بیش قیمت، یکار نقرہ وطلائی، نہایت شوق سے بقیمت مبلغ اسی ہزار روپے کو مع جوہرات تیار فرمایا تھا، اس پر حضرت سوار، آہستہ آہستہ، ادب با دب، مورچھل جڑاؤ ہوتا اور ڈنکہ صدائے نصر من اللہ وفتح قریب[۵۴] دیتا اور داہنے بائیں وزیر الاعظم اور شہزادگان والاشان، امیران و رفیقان، جانثاران دل و جان اور اس سڑک خوش قطع پر آگے سواری کے پھرا راچھڑ کاؤں [چھڑکاؤ] کا ہوتا چلا جاتا تھا۔ تا آنکہ سواری شریف اندوں [اندروں] کوٹھی بیلی کے، رونق افزا ہوئی۔ جس وقت میدان روشن خیموں میں داخل ہونے لگے، ایک بار توپ خانہ ملازم کمپنی بہادر کا فیر ہونے لگا اور لاٹ صاحب بہادر صحن کوٹھی میں، بلکہ قدرے اس طرف، استقبال بادشاہ کے لیے تشریف لائے اور بمجرد چشم ہم چشم ہونے کے، لاٹ بہادر نے تاج شاہی اُتارا اور بادشاہ سلامت نے سلام کیا اور ہاتھ حضرت کا لاٹ صاحب نے لیا اور ہنس کر خوشی خوشی ہلاتے ہوئے اندر کوٹھی کے، لے چلے۔ پلٹن انگریزی کی بھی سلامی اُتری۔ بعدازاں دونوں بادشاہ والا جاہ تواضع سادی داخل کوٹھی ہوئے۔ وہاں بھی تیاری جملہ انواع سے جلوس تھا لیکن یہاں کے جلوس شاہی سے چہ نسبت خاک رابا عالم پاک۔[۵۵] چند عرصہ تک گفتگو مابین محبانہ رہی اور جو کچھ کہ مراتب تواضع اور مدارات شاہی چاہیے، اسی طرح پیش آوری ہوئی۔ اور باہر صحن کوٹھی صاحب کلاں میں باجہ ہائے انگریزی، بین وغیرہ بجنے لگے کہ دیر تک اندر کوٹھی کے، جلسہ بطور کارخانہ انگریزی سادہ وضع کا در پیش رہا۔ کہ لاٹ صاحب بہادر اور حضرت جہاں پناہ

دونوں شاہا ہم حرف دوستانہ ادا کرتے تھے اور تا عرصہ دو گھنٹہ، جہاں پناہ بہادر دام اقبالہٗ کوٹھی مذکورہ میں رونق افزا رہے۔ بعدہٗ بادشاہ سلامت مع جمیع جلوس سواری سلطانی کے، مرخص ہو کر باہر برآمدے پر تشریف لائے۔ اس وقت سب سلامیاں توپ خانوں اور پلٹن کی ہونے لگیں۔ چنانچہ آتی مرتبہ بھی حضرت عالمیان مآب بوچا شاہی پر سوار ہوئے تا آنکہ داخل کوٹھی خاص کے ہوئے۔ اور سب صاحبزادگان، شہزادگان، مرشدزادہ آفاق میرزا ولی عہد بہادر اور جناب جرنیل صاحب بہادر اور بہنوئی بادشاہ کے، باقی اور متفرقات بھائی بند خاندان شاہی، اور ان کے پیچھے امیران عالی شان گھوڑوں وفیلوں مغرق، زریں پالکی نالکی وبگھی پر سوار اور ایک زنجیر ہاتھیوں زیور ہائے زرروزی کا، اور ان کے بعد سواری اہالیان سرکار خرد وکلاں، حسب اوقات اپنی سوار، اور بعدہٗ سب رسالہ انگریزی وہندوستانی، وردیاں مغرق، جلوس سلطانی اور جمیع مردم افواج، اردلی خاص ہمراہ پائے رکاب مبارک شہنشاہی، رونق بخش کوٹھی راحت بخش نو تیار کے ہوئے۔ بعد داخل ہونے جناب شاہ والا کے، سب مردم سپاہ وغیرہ [نے] اپنی اپنی لین کو روانہ ہو کر کمر کھولی۔ اس روز قریب دوپہر کے دن آ گیا تھا۔

حال عید قرباں کا:

بعد ازاں بتاریخ دہم ماہ ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری روز جمعہ مطابق نوزدہم شہر نومبر ۱۸۴۷ عیسوی، وہ روز بھی عید قربان کا تھا کہ صاحب شاہ والا تخت شاہی پر جشن فرمائیں گے اور سب اہالیان وامیران وغیرہ درگاہ سلطان میں نذریں گزرانے کہ اس روز خود مبارک کی سرکار کا، جو کچھ جلوس قدیم سرکار بادشاہ میں، ہمیشہ سے ہر سال ہوتا ہے، اُس سے زیادہ ظہور میں گزرا۔ کہ وقت صباح کے، سب سواریاں جواہر نگار، سواری خاص سلطانی بے شمار، دروولت فلک صولت پر حاضر ومستعد اور سب رسالہ انگریزی اور ہندوستانی وغیرہ اور سب پلٹن انگریزی اور ہندوستانی ماہی مراتب اور اندر صحن وچمن اور نہریں کوٹھی خاص میں اور سب جلسہ درست اور ڈالیاں میووں و پھولوں ہندوستانی اور ولایت کے، کنارہ حوضوں کے برابر برابر مرتب اور آراستہ۔ اور صد ہا ڈیرہ طوائفان ملازم سلطانی کے، پوشاکوں اور عطریات زیور جڑاؤ سازوسارنگ طبلہ سے مبارک بادی پر حاضر۔ اور نوبت خانوں پر بھی تکور امبارک اور سلامت کا پڑ رہا ہے، کہ آمد سواری جناب مرشدزادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر اور جناب جرنیل صاحب بہادر کی قرار پائی کہ دونوں شاہزادگان والا شان اول بخدمت جناب بادشاہ سلامت کے حاضر آئے اور خدمت شاہی میں پہنچے۔ چند ساعت وہاں مقام فرما کر دونوں شاہزادہ ہائے کوٹھی خاص سے برآمد

ہوئے اورسب جلوس روز عید قربان کا، ماہی مراتب اور رسالہ ہائے ترک سواراں اور صد ہا پھریرہ مرخاسرخ زرنگا ر، بھالہ برداران وترک سواران جلوس وغیرہ اردلی کا، ہمراہ والا ہوا، تا آنکہ داخل مسجد کلاں ہوئے اور جناب مجتہد العصر مولوی سید محمد صاحب پیشتر تشریف لا چکے تھے کہ یہ بھی دونوں شاہزادے تشریف فرما ہوئے اور میں بھی بشوق تحریر حال شاہ اودھ کا، اس چنگل آدم میں قیما [قیمہ] گوشت ہوا جاتا ہے۔ اگرچہ سواری میں دو دو گھوڑے موجود؛ لیکن شوق دید کے مارے، اس انبوہ خلائق میں پیا جاتا تھا۔ اے یارو! جس وقت اس میدان کم وسعت میں؛ کہ لائق اس مجمع عظیم کے بے شک وہ میدان کم وسعت رکھتا تھا، اور کثرت مخلوقات صاحب سلاموں کی بے حد و بے شمار تھی، کہ راہ چلنے کو انسان نہ پاتا تھا۔ جس وقت کہ میدان صحن مسجد آصف الدولہ بہادر خلد مکین تک، کہ بیس بیس صفیں نمازیوں کی مرتب و آراستہ تھیں۔ جس پر ہزار ہا مخلوقات تمنائی دوگانہ یوم حج اکبرین مشتاق رہی۔ اور ایک ایک صف ہزار ہزار بلکہ زیادہ آدمیوں کی تھی۔ اور قرینہ نماز کا بدستور قدیم تھا کہ اول سب کے آگے مولانا امامت پر رونق افروز، اور بعد ان کے جناب مرشدزادہ آفاق بہادر دام اقبالۂ اور جناب جرنیل صاحب بہادر، بعد ازاں جملہ شہزادگان امیران ورفیقان وعزیزان شاہی، بعدۂ جمیع مخلوقات ساکن بیت السلطنت، ملازمان و تماش بین وغیرہ۔ جس وقت صدا اللہ اکبر آتی تھی گویا چھت مسجد کلاں اور امام باڑہ کلاں کی بیٹھی جاتی تھی۔ کیا وقت نور ایزدی تھا۔ بعد الفراغ دوگانہ عید الضحیٰ، ایک بار توپ خانوں میں مہتاب پڑ گئے کہ اس دم آوازہ اسلام کا، زمین و آسمان تک بلند تھا اور ولایت اہل اسلام معلوم ہوتی تھی۔ اور ایک تماشائے گلستان دین محمدی پھول رہا تھا۔ لکھوکھا ہاتھ لوگوں کے، واسطے بغلگیری کے، بڑھنے لگے اور آپس میں مل رہا تھا۔ اور یک طرف ہزار ہا طوائف لوگ شہر کی، پوشاکوں عطر آلودہ سے آراستہ، طبلہ و سارنگی اور باجہ ہائے ہندوستانی سے دست بستہ، اور مبارک بادی پر مستعد۔ اور وقت فراغت نماز بے شمار طبلوں پر تال پڑ گئے۔ اور مبارک بادی شروع ہو گئی۔ کہ اس عرصہ میں مرشدزادہ بہادر دام اقبالۂ سوار ہوئے اور اس جلوس شاہی سے آہستہ آہستہ ادب با دب صدا آئی، پیش نگاہ کرنا!

داخل کوٹھی خاص ہوئے اور یہاں در دولت فلک صولت کا حاصل یہ ہے کہ تمام کوٹھی سلطانی شاہ منزل میں تیاری چاء پانی لاٹ صاحب بہادر کی واقع ہے کہ وقت صبح کے چاء پانی لاٹ بہادر کا ہوئے گا اور سب جلوس موصوف مع جانوراں ہاتھی مست کا ڈہ وغیرہ تیار ہو چکے۔ اور سب مکانات بقصر سلیمانی، تدبیرات بے شمار

سے درست و آراستہ۔ فقط تشریف لانے کی دیر ہے۔سب ٹھاٹ شاہی امیدوار آمد لاٹ کا ہے۔چنانچہ گیارھیں [گیارھویں] تاریخ ذی حجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز ہفتہ، مطابق بیسویں نومبر سنہ اللہ عیسوی سحر کے وقت سب ہاتھی کاڈہ مست، بہادر گنج، حسین بخش، مولا بخش، حیدر گنج، ہمایوں گنج، کشورظفری نگر، دیہات وغیرہ اور رمنے میں سامنے شاہ منزل کے، دریا کے پار کیاموقع کی کوٹھی ہے کہ بیچ میں دریاے گومتی ہائل [حائل] ہے، اُس پار میدان رمنے کا ،اور اِس پار کوٹھی انواع انواع خوبصورتی کی ، کہ اس میں سب جلوس بے شمار قیمت لاانتہا روپیوں کا، مثل کم قیمت کے، مرتب وآراستہ اور جابجا توپ خانے مذکورہ مصالح تیار سے، منتظر سلامی کے، درلیس لگے ہیں ۔اور کبوتر خانہ چوبی، رنگ آمیزی سے اس پار اور اس پار ایستادہ ہیں اور ہزار ہا کبوتران ، رنگے ہوئے، پرواز ہورہے ہیں ۔اور دریاے گومتی میں بجرے اور بچھے رنگ رنگ کے بکار ولایتی ،خوبصورت، بے شمار، جس کا حال بالاے کتاب کے مندرج کیا گیا ۔ اور مانجھی لوگ اپنی اپنی وردیوں سے درلیس، سرخاسرخ باناتِ سلطانی اور کام زردوزی وردیوں کا ،اپنے اپنے بجرے اور بچھوں نقرئی وطلائی پر دست بستہ برابر برابر بیٹھے ہیں ۔اور یہاں جناب قبلہ سلطان عالم وعالمیان سوار ہوئے اور صفت مجمع افواج اردلی شاہی پہنچی نہیں[۵۶] تھی ،فقط گاردہ ترک سواران رسالہ ہمراہی کپتان میگنس بہادر کا ہمراہ رکاب ،فیض مآب جناب شاہی موجود تھا ۔چنانچہ سوار ہو کر کوٹھی شاہ منزل ومبارک منزل میں داخل ہوئے کہ تماشاے دنیوی ایک شوروغل بپا کرنے لگا اور اِس پار و اُس پار دریا کے، جانوران مذکورین بنا برلڑائی کے، مست کاڈہ ہاتھی اور ارنے اور گینڈے و چیتے وہرن وگدھے واونٹ وسیاہ گوش وچرخ، بہری وشیر جما دبار [؟] ودیگر پرند جانوران وغیرہ متفرقات علیحدہ علیحدہ کٹہروں میں حاضر تھے ۔اور اندر کوٹھی کے وہ جملہ جلوس، نقشہ جنت الماوا مزین وآراستہ تھا کہ جس کا بیان انسان کہاں تک کرے اور لکھے ۔کہ اس درمیان میں پہلے جناب نواب صاحب بہادر خدمت شاہ میں حاضر ہوئے اور بعد آداب وکورنش غلامانہ کے، مرخص ہو کر، سمت کوٹھی بیلی گارد، درپئی استقبال جناب لاٹ بہادر کے، روانہ ہوئے ۔چنانچہ جس وقت نواب وزیرالاعظم بہادر دام اقبالہٗ سوار ہو کر چلے، وہ وقت بھی لکھنا ضرور پڑا کہ مالاے مروارید وجیغہ وکلغی و سرپیچ، اور سرمبارک پر مندیل وزارت اور ڈروں [کذا] پر ٹونگی بیش قیمت کہ ایک ایک جواہر بڑا بڑا، لاثانی اور قیمت میں لاانتہا تھا ۔

اور ایک مالاگلوے مبارک میں رونق فزا ۔وہ بھی مروارید، اتفاقاً کبھی دیکھنے میں آتے ہیں ۔اور چند

جواہر معلوم نہیں، وہ کوئی جواہر رنگین وچمک دمک رکھتا تھا۔ بے شک سننے میں آیا کہ بعض جواہرات سیاہ شب کو روشنی بخش ہوتے ہیں۔ اور کمر میں شمشیر ولایتی اصیل اور مندیل پر بجواہر لاثانی اور انبوہ سواری کا بھی لائق دید وشنید تھا۔ اس جلوس انبوہ مخلوقات سے نواب وزیر الاعظم بہادر، روانہ خدمت جناب صاحب بہادر کی ہوئے کہ بعد داخل ہونے کے، عرصہ آدھ گھڑی کا گزرا تھا کہ لاٹ بہادر کو سوار کروا کر، ہمراہ رکاب ان کی، نہایت دھوم دھام سے رونق بخش کوٹھی مذکورہ ہوئے۔ بعد روا روی سواری کے، جس وقت دروازے اپنے پر سواری آپہنچی، سب توپ خانے آراستہ ہو گئے اور پرے تین رنجک گولہ اندازوں نے رسالہ میں پہنچائے۔[57] اور وقت پہنچنے نالہ کے پُل کے، کہ آہنی دروازہ سے اور کوٹھی شاہ منزل کے درمیان میں واقع ہے، مہتاب کو ہوا ان سے ملا دیا جس وقت اندر کوٹھی کے سواری داخل ہوئی، ایک مرتبہ سب توپ خانوں میں بتی پڑ گئی کہ ہر چہار طرف دھما دھمی تھی اور کچھ نہیں۔ اور اس طرف فوجوں کی سلامی شروع ہو گئی کہ ہر ایک سمت شور وغل دہل ونقارہ و قرنا کا کہ بجز آواز باجوں اور دھما دھمی توپوں کے، آوازے دیگر نبود۔

اور بندہ بھی اسی انبوہ جنگل آدم میں تھا۔ یہ سب جلسہ دیکھ رہا تھا جس وقت جناب لاٹ صاحب بہادر اس میدان گلستان کوٹھی میں پہنچے، ایک بار تاج شاہی ہویدا ہوا کہ بادشاہ خود، واسطے سواری کے پیدل آئے، صحن کوٹھی میں تشریف لائے کہ باہم ملاقات شاہانہ پیش آئی۔ کہ اول لاٹ بہادر نے تاج شاہی اتارا اور جناب قبلہ عالم بہادر نے فوراً سلام کیا اور ہاتھ میں ہاتھ ملا کر ہلاتے ہوئے اندر کوٹھی کے داخل ہوئے۔ اس وقت باجے والے، بین انگریزی کے، یہ غزل دل سوز بجاتے:

عارض است این یا قمر یا لالہ حمراست این
یا شعاع شمس یا آئینۂ دلہاست این[58]

اور بے شمار طائفہ کسبیوں کے

ہمیشہ دلبری سو [صد] جان مبارک باشد
علی تیرے پشت پناہ شاہ مردان باشد

یہ مبارکبادی گا رہے تھے۔ اس وقت درودیوار ہزار ہا کنچنیوں شاہی کے عالم سکوت تھے۔ عجب سیر وتماشا اس سرزمین پر واقع ہو رہا تھا۔ گلستان ارم شرما رہا تھا اور پار دریائے گومتی کے جگہ جگہ مست کاڑہ ہاتھی زنجیروں اپنی میں واسطے لڑائی کے جھوم رہے تھے۔ اور پیچھے کوٹھی کے ٹھیٹر بانسوں کے، اس میں جانوران،

شیر و چیتے و چرغ و سیاہ گوش، سب شور و غل مچا رہے تھے اور گنڈے اُس پار رملا زمان لیے ہوئے حاضر ہیں۔ چنانچہ چند عرصہ تک گفتگو شیریں اشفاقانہ شاہ میں باہم واقع رہی۔ بعدہٗ چاء پانی پر تشریف فرما ہوئے کہ تمام کوٹھی عطر آلودہ تھی۔ کہ انواع انواع کھانے اور شراب وغیرہ ضروف [ظروف] چاندی اور سونے وجڑاؤ کے، ان میزوں پر کہ سب کارخانہ زرنگار تھا۔ وہ چمچے اور کانٹے، سونے جڑاؤ کے، برابر ایستادہ میزوں پر رکھے اور کرسیاں موصوف، کہ ایک ایک قیمت میں نایاب زمانہ، رکھی ہوئیں۔ ان پر شہزادگان عالی شان اور مرشدزادہ بہادر اور جرنیل صاحب بہادر اور جملہ صاحبان انگریز لوگ و میم لوگ، صاحب حسن و جمال، صورت و سیرت اپنی اپنی پوشاکوں پرستانی سے جلوے دے رہے تھے۔

قصہ ہاتھیوں کی لڑائی کا:

بعد انفراغ نوش فرمانے کھانے اور چاء پانی کے، سب امیران و شہزادگان موصوف کوٹھی اور برآمدے میں؛ وہ برآمدہ کہ اس پر ہزار ہا کرسی زرنگار آراستہ، اس پر سب رونق افزا ہوئے۔ کہ اس درمیان میں حکم سواروں کو پہنچا کہ ہاتھی مست کو لاویں کہ برابر سوار لوگ دوڑے اور ہاتھیوں کو ملا کر حاضر لائے۔ چنانچہ اول جوڑ حسین بخش و مولا بخش کے لڑے۔ ایک اِدھر سے اور ایک اُدھر سے۔ جس وقت دونوں ہاتھیوں کی آنکھیں آپس میں ملیں، بے تحاشہ [بے تحاشا] دوڑے اور باہم بھڑ گئے۔ خوب لڑے۔ جس وقت کہ دیکھا کہ نہیں چھوٹتے ہیں، بان والوں کو کہا کہ بان ماریں۔ چنانچہ بان والے نے بان چھوڑا۔ کہ ہر دو گھبرا کر بھاگے اور چھوٹے۔ بعد ازاں دوسرا جوڑ مسمی حیدر بخش اور ہمایوں تیغ آئے۔ جس وقت باہم دونوں بھڑے، حیدر بخش بھاگا اور ہمایوں تیغ اکھاڑے سے جدا نہ ہوا۔ بعدہٗ مسمی کشور اور ظفری نگر کا جوڑ لڑا۔ یہ جوڑ خوب لڑا کہ لائق دید تھا۔ سبحان اللہ! بعد ازاں چرخ اور گینڈے، گدھے و سیاہ گوش سب لڑائی کیے کہ عرصہ ایک پہر تک نشست شاہان میفوز [محظوظ] رہے۔ آخرش، بعد تواضع و مدارات بادشاہ سلامت اور لاٹ صاحب بہادر دونوں شاہ والا نے برخاست فرمائے کہ اس وقت ساتھ ہی لکھ ہا آدمی اپنی اپنی راہ ہوئے۔ وہ وقت بھی عجب سیر و تماشای [تماشا] کا تھا کہ جس قدر آدمی، باشندہ بلدہٗ لکھنؤ تھا، منجملہ ان چہارم حصہ ہشتم حصہ بھی نہ تھا۔ جس پر منار دو گوشہ اس پار اور دو گوشہ اُس پار بالکل سر ہی سر دکھائی دیتا تھا کہ لاٹ صاحب بہادر کو حضرت نے بخوشی و خرمی تمام، رخصت فرمایا۔ وقت سوار ہونے لاٹ صاحب بہادر کے، پھر توپ خانوں میں تق پڑ گئی اور سپاہ کے فرقوں کی سلامی بجنے لگی، اور ناچ و رنگ

کا شوروغل مچ گیا تھا۔ سبحان اللہ! کیا کارخانہ عظیم الشان، سرکار شاہ اودھ ہے کہ تحریر وتقریر سے باہر۔ کہاں تک لکھے اور بیان کرے۔

بعد ازاں جناب لاٹ بہادر رخصت ہو کر کوٹھی بیلی گارد میں تشریف فرما ہوئے اور حضرت ظل سبحانی خلیفۃ الرحمانی خلداللہ ملکہم بھی سوار ہو کر اپنی کوٹھی خاص میں داخل ہوئے اور میاں شہریار مردہی ومیاں افضل مردہی باہر آئے اور جمیع مردمانِ افواج اردلی سلطانی سواروں اور پیادوں کو رخصت کیا۔ اور جملہ جلوس شاہی بھی اپنی اپنی جگہ روانہ ہوا۔ اور جتنے امیران وشہزادگان رفیقان بلند مکان اور متفرقات درباری لوگ صاحب پنس، اور اہل ہاتھی پالکی ونالکی وگھوڑے وغیرہ برخاست ہو کر روانہ اپنے گھروں کے ہوئے۔ فقط۔

کوٹھی بیلی گارد:

بعدہٗ بتاریخ دوازدہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز یک شنبہ، مطابق اکیسویں ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی دربار شاہی حسب دستور روزمرہ کے، جلوہ افروز ہوا اور شہزادگان وعزیزان وامیران ورفیقان اور مردم افواج اردلی سلطانی خاص دونوں وقت صبح وشام دردولت فلک شوکت پر حاضر آئے لیکن کچھ قرینہ بطور جلوس کے بہ وقوع نہ آیا۔ بعد ازاں، بتاریخ سیزدہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز دوشنبہ، مطابق بائیسویں ماہ نومبر سنہ اللہ عیسوی کو حضرت عالمیان مآب، وقت سہ پہر کو جناب لاٹ صاحب بہادر کی ملاقات کو کوٹھی بیلی گارد میں رونق فزا ہونے گئے۔ چنانچہ اول راجا غالب جنگ بہادر کی معرفت سب رسالوں اور پلٹنوں وفیل خانوں وبگھی خانوں وشتر خانوں وغیرہ اور جمیع امیران ورفیقان ودرباریان میں چوبدار اور سوٹہ [سونٹا] بردار حکم پہنچا گئے کہ تین گھنٹہ بجے، جناب قبلہ عالم بہادر، دام ملکہم، واستے [واسطے] ملاقات لاٹ بہادر کے، کوٹھی بیلی گارد تشریف فرما ہوئیں گے۔ اور راجا غالب جنگ خود واسطے مرمت اور آراستگی جلوس سواری کے مستعد وسرگرم۔ چنانچہ ایک بجے سے سب رسالے ترک سواران، مرقوم الصدر، جن کا وصف بالائے کتاب تحریر ہے، وردیوں جلوی زرنگار سے دردولت فلک رفعت پر حاضر اور چند بگھیاں اور گھوڑے خاص موصوفہ سواری بادشاہ کے اور مرزا لعل محمد، چیلہ فوجدار، چند ہاتھی بزیور وجھول گنگا جمنی آراستہ کیے ہوئے، دست بستہ حاضر، اور توپ خانے میدان رمنے موتی محل میں اپنے اپنے موقعے سے درلیس، اور شہزادگان والا جلوس سواریوں اپنی سے حاضر ہوئے اور جمیع امیران ورفیقان مع پوشاک انواع انواع سے مستعد تھے۔ یہ سب دربانان دردولت پر آ چکے اور منتظر برآمد ہونے شاہ والا کے، جیسا

کہ گوش روزہ دار بر اللہ اکبر است اور نقار خانوں میں نوبت اور باجہ بین انگریزی کا گھورا، کہاریاں مثل پریاں اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر آتیاں اور جاتیاں۔ وہ بھی وقت عجب سیر گلستاں جناں تھا۔

بعدازاں قریب دو بجے، بلکہ عرصہ زیادہ، دو مصاحب لاٹ صاحب بہادر کے، اور چھوٹے صاحب بہادر، یہ سب بہ سواری ہاتھیوں، واسطے پیشوائی جہان پناہ سلامت کے آپہنچے اور اندر کوٹھی خاص کے داخل ہوئے اور یہاں دردولت پر سب لوگ مردم افواج اردلی سلطانی، تیار و دریس ہوگئے۔ اور گولہ اندازان اپنے اپنے عہدہ پر کاروبار سلامی سے دریس۔ اتفاقاً تین گھنٹہ بجے دن کو، چل چل [چل چل] برآمد شاہی کی ہوئی۔ اوّل اندر کوٹھی کے، سلامی بین و گاردہ کی ہوئی کہ یہاں سب لوگ اور امیران تیار ہوگئے۔ اور خلاصی توپ خانہ کا بھی جھنڈے سے ہوشیار تھا کہ جناب واجد علی شاہ، بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہم باہر بسواری ہو چا سوار ہوئے کہ ایک بار باجے فرقوں کے بجنے لگے اور سلامیاں اترنے لگیں۔ کہ باہر دروازہ کلاں پر ہاتھی پر سوار ہوئے اور لعل محمد چیلہ نمک خوار قدیم، جوڑ جڑاؤ سے عالم سکوت میں آہستہ آہستہ ہلاتا اور میرزا خانی خواصی نشین قدیم خواصی میں، اور ایک طرف ہاتھی مصاحبان انگریز لوگ، چھوٹے صاحب وغیرہ کے، اور ہاتھی مرشدزادہ آفاق کا، اور ہاتھی جرنیل صاحب بہادر کا، اور ایک سمت ہاتھی نواب وزیراعظم بہادر کا، اور بہنوئی بادشاہ کے۔ یہ جمیع ہاتھی مغرق بزیور و جھول، کار نقرہ و طلائی گنگا جمنی سے قرینہ بہ قرینہ، ہمراہ سواری بادشاہ کے، اور بیچ میں ہاتھی شاہ والا جاہ کا۔ کہ مرزا لعل محمد چیلہ فوجدار ہاتھی کو ہولتا اور جوڑ جڑاؤ ہلاتا، اور چوطرفہ ہاتھی امیروں اور رفیقوں کے، وہ بھی جلوس سے مرتب اور آگے انبوہ سواری کے، جمیع بھالہ برداران و برچھی برداران و کتی برداران و بان برداران، کوڑے برداران، پھریرہ ہائے سرخا سرخ سے چھکا چھک ہو رہے تھے اور سب رسالے متفرقات رتبہ بہ رتبہ ترکی بری [کذا] سے آراستہ، وہ جملہ میدان سڑکوں کا گلزار بنا تھا اور جہاں پناہ سلامت بھر بھر مشت، روپے لٹاتے جاتے تھے کہ ہزار ہا شیدی اور دیگر مردم تماشبین، باشندہ بلدۂ موصوف لوٹتے تھے اور مارے شوروغل کے بات نہ سنائی دیتی تھی۔ برابر چھرا روپوں کا چل رہا تھا۔ اس وقت بادشاہ سلامت اور مصاحبان لاٹ صاحب بہادر اور شہزادگان رومال دے دے بیٹھتے جاتے تھے۔ تا آنکہ اس طرح دروازہ آخر تک سواری شاہ والا پہنچی کہ یکبار سلامی توپوں کی چلنے لگی کہ ایک سیر با دیدہ نظر میں گزرتی تھی۔ آہستہ آہستہ سواری رواروی میں اور نقیب بآواز بلند صدائے بادبی دیتا ہوا، ادب سے، بملاحظہ با ادب سے نگاہ روبرو کرتا ہوا۔ سواری خاقانی داخل کوٹھی صاحب کلاں

ہوئی کہ وہاں بھی توپ خانہ انگریزی تیار تھا۔ وقت پہنچنے اندر میدان صحن چمنوں کوٹھی، سلامی سلطانی توپ خانے کی فیر ہوئی اور جہاں پناہ سلامت ہاتھی پر سے اترے اور سب شہزادگان نواب صاحب بہادر اور جناب مرشد زادہ بہادر اور جرنیل صاحب بہادر ہمراہ سواری کے اپنی میں، لاٹ صاحب بہادر اور صاحب کلاں بہادر، واسطے استقبال حضرت کے، صحن چمن تک تشریف لائے کہ لاٹ صاحب بہادر نے تاج شاہی سر سے اتارا اور حضرت نے سلام کیا کہ دونوں صاحب باہم ہاتھ میں ہاتھ ملائے اور ہلاتے ہوئے، ہنستے، اندر کوٹھی کے داخل ہوئے۔ وہاں پر انگریزنی میم لوگ حسن و جمال، صورت و سیرت میں یکتائے زمانہ، کہ پرستان شرماتا تھا؛ چوطرفہ صحن اور چمن، روش ہائے باغ میں ایک کا ہاتھ ایک پکڑے ہوئے سیر کرتی پھرتی تھیں کہ تمام مردم فوج اردلی شاہی بشکل تصویر ٹھگے تھے اور مصاحبان سب برابر کرسیوں پر ایستادہ اور دونوں شاہان میں گفتگو شاہانہ مجابانہ عرصہ تک رہی اور کچھ تقریر خلوتانہ، خلوت میں علیحدہ درپیش رہی۔ کہ اس عرصہ میں تیاری سوار ہونے کی متصور آئی کہ سب انبوہ مردمان افواج اردلی خاص سلطانی اپنے اپنے عہدے پر تیار ہو گئے۔ چنانچہ اس وقت لاٹ صاحب بہادر نے مرشدزادہ مرزا ولی عہد بہادر کو یاد فرمایا اور بعد شفقت و پرورش مربیانہ کے، ایک ہاتھی عماری دار مع زیور و جھول گنگا جمنی کا بیار ریک مرحمت فرمایا اور نہایت پیار کیا۔ چنانچہ اس وقت مخلوقات باشندہ لکھنؤ سے ثنا و صفت جناب لاٹ صاحب بہادر کی ہویدا تھی کہ ایسے اہل شجاعت سخا کوئی تشریف نہیں لائے۔ یہ مزاج لاٹ صاحب کا ہے۔ اتنے میں شاہ والا برآمد ہوئے اور بہر سلامی توپ خانے انگریزی کے فیر ہوئے اور جہاں پناہ بہادر پھر ہاتھی پر سوار ہوئے اور چھتر اسیم وزر کا لٹاتے ہوئے اور وہی مصاحبان جو کہ پہلے آئے تھے، وہ بھی ہاتھیوں پر سوار موافق جلوس اول کے۔ پھر سواری جہاں پناہ جلوہ گر ہوئی اور شیدی لوگ روپے لوٹتے۔ تا آنکہ رواروی سب سواری ممدوح داخل کوٹھی خاص ہوئی۔ اور ایک بار سلامی توپوں غلہ کلاں کی پھر فیر ہوئی۔ اور جہاں پناہ سلامت اندر داخل ہوئے اور ہر طرف صدائے مبارکبادی کی شروع ہو گئی۔ اور سب مردم افواج اردلی سلطانی اور امیران شہزادگان کو حکم برخاست کا مردہی لوگ پہنچا گئے۔ چنانچہ سب سواریاں امیران و شہزادگان بھی سلام کر کے مرخص ہوئے اور وہ مصاحبان انگریزی رخصت ہو کر روانہ ہوئے۔

محمد علی شاہ کی فاتحہ کا دن:

اُس روز تیاری روشنی اور آتش بازی کی حسین آباد میں، بادشاہ محمد علی شاہ جنت آرامگاہ کی فاتحہ کے

واسطے ہو رہی تھی ۔شہر والے لوگ مشہور کرتے تھے کہ لاٹ بہادر کی تواضع میاں عظیم اللہ خان اور نواب شرف الدولہ بہادر کرنا چاہتے ہیں، اس لیے یہ سب جلوس مرتب ہوتا ہے لیکن عقل سے اور سنے لوگوں سے دریافت ہوا کہ بعد سال کے فاتحہ بادشاہ خلد مکین کا ہوتا ہے ۔چنانچہ خوب تیاری اُس امام باڑہ کی ہو رہی تھی اور مکانات وہاں کے خود جلوس رکھتے ہیں کہ بادشاہ مرحوم نے حینِ حیات اپنی، اس طرح کی تیاری عمارات شاہی کروائی تھی کہ وہ مکانات جنت الماوا ہو رہے ہیں ۔ بہشت بھی رشک لے جاتا ہے کہ رومی دروازہ آصف الدولہ بہادر، جنت آرامگاہ سے تا نواز گنج، برابر عمارات پختہ تعمیر ہوتے چلے ہے کہ جن کا حد نہ شمار ۔اول امام باڑہ، خاص قبران کی کا، نہایت عمارت باریک تعمیر کہ گنبد ہے طلائی کلاں اور اندر اُس کے جلوس اسباب ہزار ہا، جھاڑ جمیع رنگ شیشہ اور علم ہزار ہا سونے اور چاندی وجڑاؤ ورنگ رنگ کی مردنگیاں ودیوار گیریاں اور کنول وفانوس وہانڈیاں وغیرہ اور چند ضریحسیں مقدس نقرئی وطلائی خالص اور چند در چند اسباب بقیمت لکھوکھا روپوں کا، اور چہار ہر طرف دیوار سنگ مرمر پر قرآن شریف، تیس سپارہ، بخط ولایت کندہ کیا ہوا اور باہر صحن چمنوں میں ایک نہر برابر دو رنگ، تا بدروازہ کلاں مع آرائش آراستہ، اُس میں مچھلیاں جملہ رنگ، اور چمن بندی انواع انواع پھولوں ومیووں ودرختوں کی، اور زمین سب امام باڑہ کی بشکل شطرنج سیاہ وسفید سنگ مرمر وسنگ عیسیٰ وسنگ موسیٰ سے درست اور داہنے بائیں دو منزل مکانات بشکل مسجد، کہ وہ بھی زیارت گاہ ہے اور دروازہ تین آہنی، اور باہر دروازے کے برابر بازاریں صحن وسیع تک کہ جمیع نعمت اور اسباب طرح طرح اور جواہرات اور ظروف اور جملہ اسباب متفرقات ضروریات فروخت ہوتے ہیں اور بالائے دروازوں کے توپیں چہار ضرب تیار، اُن کے گولہ انداز وخلاصی [59] تنخواہ، وثیقہ دار اور جملہ معماران ومزدوران بھی اور باغبان وغیرہ سب وثیقہ میں پاتے ہیں، ہر روز مرمت حاضر ومستعد اور دروازہ باہری بڑا آہنی، وہ بھی جواب رومی دروازہ کا ۔لیکن رومی دروازہ بہت بڑا ہے ۔یہ قدرے چھوٹا ہے۔ لیکن عمارت اُس کی بہت باریک وخوبصورت اور سڑک پختہ دل کشا تک شمول تیاری امام باڑہ کی حسن باغ تک، دو طرفہ برابر فانوس ہر روز روشن ہوتے ہیں ۔اور باہر صحن کے گنبد خانہ، نہایت بہتر و پختہ اور ایک منزل ست کھنڈا بعمارت کلاں، ہفت منزلہ اور تالاب بھی اس قدر روراز اور ہشت پہلو سرخ رنگ کا، چو طرفہ اُس کے نہایت عمارت کلاں ہفت اور غسل خانہ زنانے اور مردانے اور متفرقات مکانات بلند اور تصویرات سنگ مرمر سنگ سرخ طرح طرح کا ۔چنانچہ جو چیز ہے، لاثانی ہندوستانی ہے ۔اور ایک مسجد کلاں

بشکل جمعہ مسجد تعمیر دی، وہ بھی نہایت عمارت بلند اور پختہ کہ جمیع عمارات شہر لکھنؤ اُس کے آگے[۶۰] زیر معلوم ہوتا ہے۔ اگرچہ عمارت حسین آباد کی، جہاں تک لکھے، وہاں تک شمار ندارد، اور مالک اُس کا میاں عظیم اللہ خان۔ اگرچہ قوم حجام لیکن تخم شریف رکھتا تھا کہ آقا کی رفاقت اگر کرے، تو اتنی کرے کہ اب تک مجاور اُس قبر کا بنا ہوا جاروب کشی کرتا ہے۔ جس عہد میں محمد علی شاہ بہادر تخت نشیں تھے، اور یہ شخص حاضر خدمت تھا، ہر چند جملہ اہالیان سرکار کے، اُس کو اُکھاڑا اور چاہا کہ اس دربار میں یہ شخص نہ رہے، لیکن جہاں پناہ خلد مکان نے پیار اُس کا کم نہ کیا بلکہ روز بروز زیادہ پرورش کرتے رہے اور یہ بھی بجز ذات اُن کے، دوسرا امر نہ جانتا تھا اور حین حیات اپنی، سب تدبیرات وتجویزات امام باڑہ مذکورہ کی، اور وثیقے مکمل کرکے، مختار اُس کو کردیا۔ چنانچہ وہ شاہ عالی جاہ مرگئے اور یہ اپنی خیر خواہی اور نمک ہلالی [حلالی] سے باز نہ رہا۔ اب تک اُس تربت مطہر پر جاروب کشی کرتا ہے اور ہر جمعرات کو مجلس جناب امامین علیہ السلام ہوتی ہے اور بعد سال کے فاتحہ۔ یہ سب انواع انواع صرف اور عشرہ محرم میں صرف اور مرمت جمیع عمارات عالیشان اور جلوس وغیرہ کے، اُس کا صرف لکھوکھا روپے ہوتے ہیں۔ کمر بستہ اُن صرفوں پر رہتا ہے اور مزاج مردم ہندوستان میں اس قدر سفائی [صفائی] کا کم دیکھا۔ جو اسباب وچیزیں، خوش وضع اور خوش قطع اور مختصر، نہ بڑی، نہ چھوٹی۔ جو مکان اُس کی سکونت کا دیکھا، لائق تعریف کے۔ چنانچہ فی الحال مکان سابق اس کا جہاں پناہ نے اپنے مکانات شمول کرنا چاہا لیکن اس نے نہ دیا۔ آخرش بہ بحث بسیار، بقیمت مبلغ چار لاکھ روپے کو خرید کرکے، دوسرا مکان اور بھی تعمیر حجام کا تھا، وہاں رہنا اختیار کیا۔ وہ مکان بھی جنت ثانی ہے۔ اور عشرہ محرم میں صرف امام باڑہ حسین آباد کا، اگر انسان خیال وقیاس کرے، عقل کو دوڑ نہیں کہ فقط روغن ناریل اور چربی وموم کی بتی، قریب بارہ روز تک تمام دیوار گیری باہر سے اندر تک کہ سب دیواروں میں مسل [مثل] گل بوٹے کے، گلاس قریب ایک لاکھ پنجاہ ہزار چڑھائے جاتے ہیں اور جابجا ہر مکانات صحن میں، صدہا جھاڑ سرخ وسیاہ، سفید، سبز آراستہ کرکے روشن ہوتے ہیں۔ اور اندر امام باڑہ کے بے شمار جھاڑ سب رنگ، کوئی بیس بتی موم، کوئی پچاس بتی موم کا اور کنول ہزارہا اور دیوارگیری وفانوس، ہانڈیاں اور مردنگیاں ہزارہا اور زمین دوز فرشی جھاڑ ہزارہا، یہ سب روشن ہوتے ہیں۔ اس صرف کا انسان کہاں تک خیال کرے۔ اور ایک سرائے پختہ مسافروں کے آرام کو، چوطرفہ مکانات ریختہ اور اصطبل گھوڑوں مسافروں کا، اور مکان نان پزوں کا۔ وہ بھی خوبصورت۔ اور ہر جگہ گنبد طلائی سرخا سرخ عمارت، جدھر دیکھو اُدھر گلستانِ ارم

ہورہا ہے۔بیت

اگر فردوس بر روی زمین است
ہمیں است و ہمیں است و ہمیں است

بلکہ فردوس بھی رشک لے جاتا ہے۔

حسین آباد کی سیر:

چنانچہ ایک روز یہ عاصی اور میر کرم رسول ترک سوار کو ہمراہ اپنے لے کر، گھوڑے پر سوار دونوں شخص، سمت حسین آباد برائے سیر، وقت ایک باش، شب گزشتہ کے روانہ ہوا۔سنا تھا کہ تیاری جلوس تواضع جناب لاٹ صاحب بہادر آج کے روز ہے سو وہاں دیکھا کہ سب تیاری و سامان وغیرہ بطور روشنی کے تھا لیکن روشنی اور جلوس اُس دن غلط تھا۔بندے نے بطور میلہ دیکھنے کے خرچ بھی ہمراہ بدست بسالت سائیس لے لیا تھا، سو جا کر یہی اثنائے راہ میں ہم سے چھوٹ گیا۔وہ صرف اُسی پاس رہا۔چند امورات کی تکلیف بھی پائی۔لاچار ہم اور سید بے چارہ، آہستہ آہستہ سیر کرتے مکان پر چلے۔جس وقت راج گھاٹ کی سیر کر، گھر پہنچے، اس وقت سائیس بھی کمبخت ملا۔پھر کیا ہوتا ہے۔مطلب ہاتھ سے جاتا رہا۔

گریہم صاحب سے ملاقات:

اور بعد پھرنے حسین آباد سے، ایک دوست مرے، مسمی گریہم صاحب، کپتان ہنوری صاحب کی پلٹن کے افسر، گولہ گنج میں سکونت رکھتے ہیں، وہاں جانے کا اتفاق ہوا۔چنانچہ صاحب مذکورہ مکان میں سوتے تھے۔وقت شب کے دیکھ کر بہت گھابڑی ہوئے۔بندہ نے اپنی طبیعت میں کہا کہ آخر مرے آنے کا بار ہوئے گا۔یہ سمجھ کر مکان کو پھرا۔وہ سید بیچارہ آگے چلا گیا۔کچھ چیز مول لیتا تھا۔اس عرصہ میں بھی پھرا۔اس سید نے اسرار[اصرار] کیا کہ کیوں پھرے؟ میں نے جواب دیا کہ مے کا کچھ[61] شیشہ رنگ بدرنگ دریافت ہوا۔اس سبب سے میں پھر آیا۔آخرش آہستہ آہستہ خاص بازار کے باہر ہی باہر، کنارے اردلی بازار کے، اندرون چینی بازار پہنچے۔وہاں سے سڑک سڑک سیر چاندنی کی دیکھی اور یہ شعر پڑھتے ہوئے چلے آتے تھے[62] کہ

دھوپ بہتر ہے، شب فرقت کی بدتر چاندنی
صاعقہ کی طرح سے گرتی ہے مجھ پہ چاندنی

بعد ازاں رواروی، اپنے خیمۂ گوشہ تنہائی میں آبیٹھا۔وقت صبح کے، حسب دستور روزمرہ، غسل کر

کے پھر سیر کرنے چلا گیا۔ اور آج کے روز یقین ہے، کہ فاتحہ سال بادشاہ محمد علی شاہ کا حسین آباد میں واقع ہوئے گا۔ اس روز بے شک عجب سیر دیکھنے میں آئی، کہ جواہر شعور اور صفائی میاں عظیم اللہ خان کا کسی کام میں ہوتا ہے وہ تیاری زمانے سے نرالی ہوتی ہے کہ اس روز ضرور تماشائے دنیوی نظروں میں گزرے گا۔ وزندگی ہر طور خوشی و راحت سے گذری۔ یہی لذت عیش دنیا ہے اور یہ نہیں ہوسکتا ہے کہ رب العزت نے لکھا روپے، اپنی کریمی سے بندے کو عنایت فرمائے، وہ کمبخت اس کو مثل انڈوں مرغی کے، پرستش کرتا ہے۔ جس وقت وہ بچے پیدا ہو کر جوان ہوئے اُسی پر چڑھ بیٹھے۔ اسی طرح آدمی کا حال ہے کہ تمام عمر ایک ایک پیسہ جوڑ جوڑ کے بے شمار روپے جمع کیے۔ نہ آل نہ اولاد، جب مر گیا؛ جس کی قسمت کا تھا، اُس نے لے کر ناچ ورنگ اور راہ خدا میں ہزاران نیک نامی کے کام ادا کیے اور اب بھی خوب عیش و نشاط سے بسر کرتا اور کوئی ہوس نسبت دنیا باقی نہ چھوڑی۔ اور وہ بدنصیب جہنم میں ان روپوں کا شمار کر رہا ہے اور روتا ہے کہ یا معبودا ایک ساعت اگر دنیا میں جاؤں، تو سب جمع تیری راہ خدا میں بخش دوں، کہ عوض اس کا یہاں قبر میں پاؤں۔ بقولیکہ جیسا ہے کرے ویسا ہے پائے۔ بحکم شیخ سعدی شیرازی

سخیان ز اموال بر میخورند
بخیلان غم و [غم] سیم و زر میخورند

سب کا سر بلند، بخیل کا گورتنگ۔

اب ارادہ بندہ کا یہ ہے کہ حال جلوس محمد علی شاہ بادشاہ خلد مکان کا، کہ بعد سال کے فاتحہ ہوتا ہے، ضرور دیکھ کر اس کتاب میں مندرج کروں، کہ وہ مکانات بھی لائق تحریر ہیں کہ مقام حسین آباد بھی ملک لکھنؤ میں فردوسِ بریں ہے۔ چنانچہ اُسی روز بتاریخ سیزدہم ماہ ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری، روز دوشنبہ، مطابق بائیسویں نومبر، سنہ اللہ عیسوی، یہ عاجز واسطے ہوا کھانے کے، وقت صبح کو، حسب دستور ہمیشہ روزمرہ کے، گھوڑے پر سوار ہو کر طرف چار باغ کے راہی ہوا۔ وہاں سننے میں آیا کہ کپتان صاحب بہادر تدارک و تیاری آمد لاٹ صاحب بہادر تواضع مدارات اُن کی کی جستجو رکھتے ہیں اور مصروف کاروبار مہمان داری میں مصروف [کذا] ۔ یہ عاصی بھی واسطے ملاقات کپتان صاحب موصوف کے، اشتیاق مند ہوا اور باگ گھوڑے کی اُس طرف پھیری۔ جا کر دیکھا میں نے تو بے شک تمام باغ کو پھرتی سے پاک کروا کر بشکل جناں ترتیب دیا ہے۔ اور جملہ اسباب میز وغیرہ کا

درست وآراستہ ہے، جیسا کہ سامان شاہی ہوتا ہے، اسی طرح مجلوس بسیار سب خیر انصرام کی تھی، مع فرش وخیمہ قنات اور سکانات، رنگ آمیزی سے نیرنگ اور طرح طرح کا سامان اور مظروف و چمچے و کانٹے سونے اور چاندی کے سجے ہوئے اور میم صاحب اُن کی اور ہمشیرہ صاحب گلدستے رنگ برنگ تیار کر رہی تھیں ۔اور یہ حقیر اُن کی ہمشیرہ صاحب کو نہیں پہچانتا لیکن لیاقت وشرافت اُن کی اور غربا پروری اور دوست شناسی انگریز صاحبان عالیشان کی، کوئی طرح اپنی شرافت ونجابت کو نہیں بھولتے ہیں ۔اور اپنی دولت سے ہرگز خاطر کشیدہ نہیں ہوتے ۔اور مذہب عیسائی کو از راہ خاطر داری اور محبت دلی سے محتاج نہیں دیکھ سکتے اور غرور وتکبر سے بیرون ۔ کیوں نہ رب العالمین ان کو تاج بخشی فرمائے اور عمل داری پر مستحکم رکھے ۔جملہ امورات سادہ وضعی اور سادہ دلی رکھتے ہیں ۔ ایک بار جیسی ملاقات کریں، غریب ہو یا امیر، اُس سے ہردم، ہمہ وقت، جمع نوع خاطر اور خاطر داری سے کبھی باہر نہیں رہتے ۔ہزار آفرین! چنانچہ کپتان ہاگٹن صاحب بہادر اور اس عاجز سے ملاقات کا گاہ بگاہ اتفاق ہوتا ہے ۔حسب دستور اول مہربانی وعنایات دوستار سے بدل وجان پیش آتے ہیں اور میں اگرچہ اس پرورشِ محبانہ کا سزاوار نہیں ہوں، کیا باعث، وہ امیر والاشان اور میں بندۂ ناچیز! کسی امر دنیوی میں بادشاہ یا وزیر یا امیر سے طالب ملاقات نہیں ۔اور ہر اک کی طلب سے اس زمانہ بانفاق میں دور رہتا ہوں ۔الا جو مرتبہ ریاست اور دوست شناسی کا کپتان ہاگٹن صاحب بہادر میں پایا گیا، بے شک یوں ہی رئیسوں وزمانہ سابق کا دستور سنا اور دیکھا ۔چنانچہ ان کی بہن سے شناسائی نہ تھی، خود کپتان صاحب نے ذکر نالائقی اس عاجز کا زبان مبارک سے فرمایا کہ یوسف کمل یہی شخص ہے ۔وہ از حد مہربانی مربیانہ پیش آئی اور وہ گلبن ریشم ولایتی پٹی کی مجھ کو دکھلائیں اور چاء تیار کروا کر منگوائی کہ بہ تواضع محبانہ پیش آئیں ۔اور بعد ازاں بہت تیاری کھانے پر پینے اور جلوس میز وغیرہ دیکھنے میں آئی ۔عقل میری دنگ تھی کہ جو جو سامان تدارک، کھانے لاٹ بہادر کا دستور شاہانہ چاہیے، وہ سب موجود ۔اور اس باغ کو کپتان صاحب موصوف نے خوب مجلوس تیار کروایا تھا ۔جس طرح مزاج عالی شان صفائی انگریز صاحبان والا مرتبت کو لاحق حال ہے، اس سے زیادہ مرتب دیکھا ۔سبحان اللہ! کیا کیا تدبیرات اور تجویزات خردمندی قوم صاحبان انگریزوں کی ہے کہ جو امر ہے عقل ہندوستان سے افزوں اور جملہ چیز خوب صورت اور ارزاں، حکمت صاحبان سے جمیع جگہ میسر ہوئی ۔چنانچہ اس عرصے میں بڑے صاحب تشریف فرما ہوئے ۔مجرد پہنچنے ان کے، کپتان صاحب ممدوح نے بخوشی اور بہ تواضع بسیار ہاتھ میں ہاتھ دے کر، اور بعد سلام

علیک، دستورانگریزی سے ان کولیا۔اور باشارہ مجھ عاصی کی طرف، بڑے صاحب نے کہا کہ یوسف حلیم کمل پوش کہ جس کی کتاب بہ الفاظ اردو، درباب سیاحی جہاں،اور سیر ملکوں اور ولایت انھوں نے خوب سیر دنیوی دیکھی،وہ یہی ہیں۔یہ سن کر بڑے صاحب بہادر نے مجھ نالائق سے ملاقات،بحرف دوستانہ اور اشفاقانہ بزبان، فرمائی۔تاعرصہ چند،اتفاق نشست وبرخاست رہا۔بعدازاں اس عاجز نے خیال آمد لاٹ بہادر کا کیا۔اور سمجھ کر موقع وقت کا،بدوں ملاقات ان کے،روانہ مکان اپنے کا ہوا۔لیکن سننے میں آیا کہ لاٹ صاحب بہادر اس روز رونق افروز نہ ہوئے۔جو کچھ کہ تیاری اور جلوس اس روز کپتان صاحب نے کیا تھا،وہ سب برباد ہوا تھا۔مجھ کو یہ سن کر نہایت صدمہ واقع ہوا۔بسبب کار ضرورت کے لاٹ صاحب بہادر کا تشریف لانا نہ ہوا۔کچھ معاملہ، چنانچہ ہزارہا کاروبار از حد ضرورت میں لاٹ بہادر متفکر رہتے ہیں۔ایام فرصت کے نہ تھے۔آخرش وقت شام کے،اس روز یہ عاصی اور میر کرم رسول،ہمراہ میرے،واسطے سیر حسین آباد کے، کہ وہ امام باڑہ محمد علی شاہ بادشاہ فردوس منزل کہ ثانی بہشت [ہے]،روانہ ہوا۔

تو اس روز عجب تماشائے ملک لکھنؤ دیکھا کہ یہ سیر اتفاقاً نگاہ میں گزرتی ہے۔کہ جس وقت ہم دونوں مکان پر سے چلے،تو راہ راہ روشنی دکانوں اور سڑکوں کی دیکھتے اور بھالتے،راہ گولہ گنج اور خاص بازار سے، کہ وہ وقت لائق سیر کے ہوتا ہے۔برآمدوں پر کسبی لوگ،اپنی اوقات کے موافق،کوئی پوشاک زرتار،کوئی پوشاک دوشالوں،کوئی سادہ وضع،کوئی پوشاک رنگین پہنے،برآمدوں پر اور دکانوں میں اور کوٹھڑیوں میں،آراستہ آراستہ، بیٹھی ہوئی ہیں۔اور جھنگیر میں بھی بشکل پریاں پوشاک قیمتی سے درست وآراستہ بیٹھیں؛ حقہ لوگوں کو پلاتیاں اور اشارے آنکھوں کے بتلاتیاں۔اسی طور سے سیر وتماشا دیکھتے ہوئے سڑک پختہ پر روشنی فانوس میں رومی دروازہ تک پہنچے کہ وہاں سے برابر سڑک پختہ،مع باہیں جلوس فانوس ہائے اور دو طرفہ خوانچہ والے مٹھائی اور نعمتوں کے برابر۔اور جمیع دکاندار انواع انواع چیز کی بیچ رہے۔اور اُس وقت رومی دروازہ سے لگا امام باڑہ موصوف تک ایک آگ لگی ہوئی تھی اور انبوہ خلائق کا بے حد وشمار کہ راستہ چلنے نہ دیتا تھا۔اور گرمی مخلوقات اور روشنی کی اس قدر چشموں کو پھوک رہی تھی کہ بیان سے باہر۔اور دروازہ مذکور سے سامنے،برابر سڑک دو رنگ،دو سانچہ،تماشا جنت الماوانظر آئے دیتا تھا کہ ایک نور بے شمار قدرت ایزدی تھا کہ تمام مکانات اور گنبد اور در کلاں وخرد اور دیواریں اور پر کمریوں امام باڑہ میں، کہ ہزار ہا جھاڑ اور ہانڈی اور دیوار گیری، زرد از رد،سرخ اسرخ اور باہر صحن میں سبز اسبز،

زرد از زرد، سفید اسفید، مارے جھاڑوں اور گلاسوں سے صورت بہشت ہو رہا تھا۔ فقط امام باڑہ نہیں، جمیع مکانات اور دروازہ، سڑک سب کا سب روشنی شیشوں اور جھاڑوں اور جھاڑوں [کذا] اور فانوسوں، ہانڈیوں اور مردنگیوں، کنولوں، گلاسوں سے۔ چراغوں [کا] کام نہیں۔ ایک پرتو انور روشنیوں سبز رنگ کا ہو رہا تھا اور وہ دیواریں کہ جس میں گلاس بشکل بیل بوٹا برابر دو رنگ چہار طرفہ سڑک کے روشن چلے گئے تھے۔ اور دریچہ بدریچہ دروازوں میں جھاڑ اور سب کی جہات کوئی سرخ تو سب سرخ، کوئی سبز تو سب سبز، کوئی زرد تو سب زرد، کوئی سفید تو سفید۔ اور سب دکانوں میں چو طرفہ ایک ایک ہانڈی برابر، اور دیواروں پر گلاس برابر سب رنگ۔ یہ دیکھتا بھالتا، زیارت کرتا، اُس انبوہ خلائق سے بدن کو چھلتا چھلاتا، اور کپڑوں کو پھاڑتا، اور انبوہ کو چیرتا، ایک بار دروازہ امام باڑہ تک جا پہنچا تو کنارہ دروازہ سے زینہ تک برابر بیچ میں نہر دو رنگ چلی گئی تھی۔ اُس کے برابر دو طرفہ فانوس اور برابر تصویرات سنگ مرمر اور چھوٹے چھوٹے بجرے پڑے ہوئے، اور مچھلیاں سب رنگ تیریں اور چمنوں میں پھولوں اور میووں کی آراستگی اور خوشبو اور مارے روشنی کے واں پر دن ہو رہا تھا۔ کیا کیا تحریر کروں۔ اور اُس کے بعد امام باڑہ۔ ایک قدرت ایزدی نظر میں گزر گیا تو کیا دیکھتا ہوں کہ اندر اُس کے سونے اور چاندی اور جواہر بیش قیمت کے دوسرا امر نہ تھا۔ ضریحیں سونے اور چاندی کی، اور علم ہزار ہا سونے اور چاندی کے، اور سب کے پنکھے پر از زرنگار۔ اور وہاں کے جھاڑوں اور فانوسوں اور مردنگیوں اور ہانڈیوں اور گلاسوں کا کیا شمار اور کیا تعریف۔ اور باہر صحن میں امام باڑہ کے ایک نمگیرہ مثل آسمان دلکشا سے دیکھتا تھا۔ پٹا پٹی بانات سلطانی نہایت وسیع اور اوپر امام باڑہ کے مارے روشنی شیشہ ہی شیشہ تھا۔ جواہر تھا، جنت الماوا کو سبقت لے جاتا تھا۔ اُس وقت بحسب حال اُس تیاری کے، یہ شعر جامی کے مجھ کو یاد آ گئے:

کوے تو کعبہ است یا خلد برین بوستان
یا گلستان ارم یا جنت الماوا ست این[۶۳]

اور بیچارے شیخ سعدی بھی یاد آئے:

مکن تکیہ بر عمر ناپایدار
مباش ایمن از بازی روزگار
ہم جس کو وطن سمجھے ہیں سو بے وطنی ہے
ہر وقت اجل مستعد راہ رہی ہے

کس کام کی یہ دولتِ دنیا و دنی ہے
محتاج کفن ہر کوئی محتاج و غنی ہے
کیوں کر صد و ہشتاد برس تک کا یقیں ہو
شاید کہ یہی دم نہ دمِ باز پسیں ہو
انسان کو لازم ہے رہے دھیان اجل کا
اطفال کو واللہ بھروسہ نہیں کل کا

اُس وقت یہ سب تماشا دنیا کا اس عاجز کو عالم سکوت معلوم معلوم [کذا] ہوتا تھا کہ افسوس ،ایک روز یہ مردہ جیتا تھا اور تختِ شاہی پر حکمرانی کر رہا تھا ۔یہ سب تعمیر کروایا ہے ۔کیا کیا خوشی اور دم حکومت پر بھرتا تھا ۔اب وہی شخص زمین خاک میں خاک ہو کر مل گیا ۔معلوم نہیں یہ کہاں ہوں اور کیا ہوں ۔اپنے اعمالوں پر کیا کیا صدمے پا رہا ہوگا ۔اب دوسرا شخص اُسی عہدے پر موئے کہ در زندگی، بھولے ہوئے، خوشی خوشی کا رعیش ونشاط میں بسر کر رہا ہے یہ نہیں معلوم

پتلا بنا ہوا، کوئی بالائے خاک ہے
جو خاک سے بنا ہے، وہ آخر کو خاک ہے

لعنت اس دنیا ناپائیدار پر! کیا کیا بھلاوا دے رہی ہے ۔آخرش اس سیر وتماشے میں تھا کہ ایک بار آمد لاٹ صاحب بہادر کی ،واسطے جلوس دیکھنے حسین آباد کے، ہوئی اور غل وشور مچ گیا کہ لاٹ صاحب بہادر تشریف لاتے ہیں ۔یہ سن کر یہ عاصی بھی موقع دیکھ کر ایک کنارے کھڑا ہو رہا کہ بخوبی سیر سواری کی دیکھنے میں آوے ۔اور آخرش سواری لاٹ صاحب بہادر اور صاحب کلاں اور صاحب خرد، اور مصاحبان اور صاحبزادہ لاٹ صاحب بہادر مع سواری جلوس کے وارد ہوئے اور کپتان صاحب موصوف، بعد سب صاحبان والا شان کے رونق دہ اُس جلوس لاثانی کے ہوئے ۔سب طرف حسین آباد میں بندوبست اور آراستگی جلوس کی، اور زیادہ تیز ہوگئی ۔اُس وقت کیا سماں تھا اور کیا سامان اور کیا سامانِ قدرت معبود تھا کہ جس کا بیان نہیں اور انسان کہاں تک تحریر کرے اور بیان کر سکے ۔اور مجھ کو صفائی اور ذہن رسائی اور لیاقت میاں عظیم اللہ خان پر بسا تعجب آتا ہے کہ اگر چہ یہ صفائی اور خوش وضع اور خوش قطع ملک ہندوستان میں ہونا غیر ممکن ہے، لیکن یہ شخص قوم حجام از حد دانائی اور صفائی کی کتاب پڑھ گیا ۔آفرین است خان والا شان پر! کہ نمک حلالی اور خیر خواہی اپنے آقا سے مدارکی کرتے تو اس

سے زیادہ کیا کرے کوئی، کہ ابھی تک مجاور اُس قبر کا بنا ہوا، جاروب کشی پر مستعد و سرگرم ہے اور مردے کو زندہ سمجھتا ہے۔ آفرین است تابعداری کی۔

اور اُس وقت ہمراہ لاٹ صاحب بہادر اور صاحب کلاں بہادر اور چھوٹے صاحب اور شہزادے لاٹ صاحب کے اور جمیع صاحبان لوگ اور انگریزنی صاحب حسن سیرت اور صورت کے جمیع جلوس اور اسباب دکھلاتا ہوا، اور باادب سیر کرواتا ہوا، اُس مکان بہشت ثانی میں ٹھہرتا تھا۔ اور لاٹ صاحب بہادر بھی بخوبی بہ دلجمعی ہمگیں جلوس ملاحظہ فرمارہے تھے۔ بے شک عجب مکان، ثانی خلد بریں تھا۔ اب قلم کہاں تک تحریر کرے اور دوڑ مارے۔ تاآنکہ سب تماشا دیکھتے بھالتے، عرصا ایک گھنٹہ تک تشریف فرما امام باڑہ کے رہے، کہ اس عرصہ میں سب اسباب اور جلوس اندر اور باہر کا ملاحظہ فرمایا۔ کہ اتفاقاً سوار ہوئے۔ اسی دھوم دھوم سے پھر سواری آہستہ آہستہ کوٹھی کو رونق افروز ہوئی کہ سب سڑکوں اور تالاب وغیرہ مکانات حسین آباد ملاحظہ کرتے اور دیکھتے ہوئے روانہ ہوئے۔ سبحان اللہ کیا طبع مبارک، اہل اخلاق اور اہل رئیسی اور صاحب نجابت اور شرافت لاٹ صاحب بہادر رکھتے ہیں۔ یہ کام انھیں لوگوں کا ہے۔ جوامر ہے زمانے سے نرالا ہے۔ اور اپنی لیاقت اور غریب پروری اور رعایا پروری اور سپاہ پروری کو یک ساعت خاطر شریف سے سہو نہیں فرماتے۔ جوامر پایا، زمانے سے باہر ہے۔ ان صاحبان لوگوں کے مرتبہ اور فضائل دیکھ کر حیرت میں آگیا کہ سبحان اللہ کیوں کر نہ اُن کو خداوند صاحب حکومت اور صاحب تاج فرمائے۔ آفرین! ہزار آفرین!۔۔۔۔[۶۴]

بعدۂ بتاریخ چہاردہم ذی الحجہ ۱۲۶۳ ہجری روز سہ شنبہ مطابق بیسویں نومبر سنہ اللہ عیسوی، وقت صباح کے، چنانچہ لاٹ صاحب بہادر نو بجے روانہ سمت پچھم از راہِ کانپور ہوئے کہ اس وقت سے توپوں کی سلامی رخصتی کی ہوئی۔ اور راجا غالب جنگ بہادر اور ایک پلٹن ہمراہی ممتاز خان کپتان بنوری بہادر اور ایک کمپنی ہمراہ کپتان بارلو صاحب بہادر اور دیگر متفرقات فوج کمپنی پلٹن ہندوستانی وغیرہ ہمراہی راجا موصوف[۶۵] لاٹ صاحب بہادر کے واسطے بندوبست اور رسد رسانی اپنے ملک کے پیر میں ہمراہ رکاب جناب لاٹ صاحب بہادر کے ہوئی اور اُسی طرح خیمہ وڈیرہ، جابجا، مقام بمقام، ایستادہ کیے گئے کہ تکلیف کدام امر کی واقع نہ ہو۔ فقط

تمام

حواشی

* صدر شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ ایک حدیث کی طرف اشارہ ہے۔ ان اللہ خلق آدم علیٰ صورتہ (بے شک اللہ نے آدم کو اپنی صورت پر پیدا کیا)، صحیح البخاری۔

۲۔ ہم تجھے نہیں سمجھ پائے۔

۳۔ یہ اشعار خواجہ میر دؔرد کے ہیں۔ تیسرے مصرعے میں معمولی سا تغیر ملتا ہے۔ مجلس ترقی ادب لاہور کے مرتبہ دیوان دؔرد میں یہ مصرع یوں ہے:

جس مسجودِ عزت پہ کر تو جلوہ نما ہے

خواجہ میر درد، دیوان دؔرد (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۸)، ص ۱۱۵۔ تاہم دیگر دواوین میں اس مصرع کی یہ صورت بھی موجود ہے جو کمبل پوش نے اختیار کی ہے۔

۴۔ ایک ضعیف حدیث قدسی کا جزو ہے۔ (لولاک لما خلقت الافلاک لولا علی لما خلقتک و لو لا فاطمۃ لما خلقتکما۔ اے محمدؐ! اگر آپ نہ ہوتے تو میں کائنات نہ پیدا کرتا۔ اور اگر علیؓ نہ ہوتے تو میں آپ کو نہ پیدا کرتا اور اگر فاطمہؓ نہ ہوتیں تو میں آپ دونوں کو پیدا نہ کرتا)۔

۵۔ جنت آپؐ کی قیام گاہ، رضوان آپؐ کا امانت دار ہے۔ فردوس کی پاکیزگی، آپؐ کے گل رخ چہرے کی بدولت ہے۔ آپؐ بادشاہوں کو تاج عطا کرنے والے اور خاتم الانبیا ہیں۔ اے صاحبِ قرآنؐ! آپؐ دین و دنیا کے بادشاہ ہیں۔ آپؐ کا تخت فلک، تاج قمر، مہر علم اور جھولا قمر ہے۔ فتح و نصرت آپؐ کے ساتھ ہے کامیابی آپؐ کے ہم رکاب۔ آپؐ کی تلوار قدر اور دستِ مبارک قضا ہے۔ ترجمہ بشکریہ پروفیسر ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر صاحب، سابق صدر شعبۂ فارسی، نمل، اسلام آباد۔

۶۔ مصنف کی پہلی کتاب تاریخ یوسفی کا ذکر ہے جو عجائبات فرنگ کے نام سے زیادہ معروف ہوئی اور اب تک چار بار مرتب کی جا چکی ہے۔

۷۔ یہیں سے اس کتاب کا عنوان سیر ملک اودھ اخذ کیا گیا ہے۔

۸۔ یہ وہی کپتان میکلس صاحب بہادر ہیں جن کا ذکر ان کی پہلی کتاب تاریخ یوسفی میں بار ہا ہوا ہے۔

۹۔ بمطابق ۳۰ جولائی، ۱۸۴۷ء۔

۱۰۔ متن میں "دولت ور" لکھا ہے لیکن اس کے اوپر حوالے کی علامت ڈال کر دائیں طرف کے حاشیے میں "صاحب مقدور" لکھ دیا گیا۔ غالباً وہ دولت ور کی جگہ "صاحب مقدور" کا لفظ استعمال کرنا چاہتے تھے۔ یا ممکن ہے محض وضاحت کے لیے مطلب درج کیا گیا ہو۔

۱۱۔ متن میں "زبانی" کے املا میں تبدیلی کی گئی ہے اور حوالے کی علامت دے کر بائیں حاشیے میں یہی لفظ دوبارہ لکھا گیا ہے۔

۱۲۔ متن دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قلمی نسخے پر پانی یا کوئی سیال گرنے سے "برہمن کا ایک" کے الفاظ کی روشنائی مدھم ہو گئی ہے لیکن الفاظ صاف پڑھے جاتے ہیں۔ وضاحت کے خیال سے حوالے کا نشان ڈال کر بائیں حاشیے پر یہی الفاظ دوبارہ لکھے گئے ہیں۔

۱۳۔ "جوان" کے لفظ کا حاشیے میں اضافہ کیا گیا ہے۔

۱۴۔ سہواً لڑکی کو برہمن لکھ دیا گیا ہے۔ جب کہ پہلے مذکور ہے کہ لڑکی راجپوت قوم سے تعلق رکھتی تھی۔

۱۵۔ لفظ "جاتی" روشنائی پھیلنے کے باعث دائیں ہاتھ حاشیے میں مکرر لکھا گیا ہے۔

۱۶۔ متن میں "تھے" لکھا ہے مگر بائیں طرف حاشیے میں تصحیح کر کے "ہیں" لکھ دیا گیا ہے۔

۱۷۔ متن میں سہواً "سابق" لکھ دیا گیا تھا جس کی اصلاح کر کے بائیں حاشیے میں "لائق" لکھ دیا گیا ہے۔ دونوں جگہ علامتِ حاشیہ موجود ہے۔

۱۸۔ "زمانۂ سابقہ" کے الفاظ کا اضافہ بائیں حاشیے میں کیا گیا ہے۔

۱۹۔ اتر پردیش کا ایک قصبہ جو جنگلی پانڈے کی رہائش گاہ کی وجہ سے معروف ہے۔

۲۰۔ "میں" کے لفظ کا اضافہ دائیں حاشیے میں کیا گیا ہے۔

۲۱۔ لفظ "مجھر مار" کسی لغت میں نہ مل سکا لیکن قیاس ہے کہ یہ لفظ ان ہندوستانی سپاہیوں کے لیے استعمال ہوتا ہوگا جو میدانِ جنگ کے بجائے شہروں اور دیہات میں پاسبانی اور نگرانی کا کام کرتے ہوں گے گویا معاصر عہد میں نجی محافظوں جیسے فرائض سر انجام دینے والے۔

۲۲۔ متن میں املائی غلطی کی دائیں حاشیے میں اصلاح کی گئی ہے۔

۲۳۔ متن میں "میرم" کے بجائے "مکم" لکھا ہے۔ بائیں حاشیے میں علامتِ حوالہ دے کر "میرم" لکھا گیا ہے۔

۲۴۔ عجب دور زمانہ، حیران کن گردشِ آسمان کہ بادشاہ وقت نادان، وزیر تدبیر کرنے میں پریشان، سپہ سالار قطب (ولی) سردار بے سر و سامان، مددگار روپشت پناہ سرگردان، رعایا پریشان، اس کا تدارک کیسے ہو، کس طرح چین آئے۔ اگر ایک رات قرار آئے تو دوسری رات نہیں آتا۔ جنابِ والا کی نوکری میں ایک راستے کی صعوبت، دوسرا غلے اور گھاس کی مشکل، تیسرا بندۂ درگاہ کی کم قراری، چوتھا ہر گزرتے مہینے کا فقر و فاقہ، وقت بے وقت کی عرض داشت، ہمارے حال سے خدا آگاہ، حیران ہوں کہ ہمارا انجام کیا ہوگا؟ دس ماہ کی تنخواہ واجب الادا وہ ایک کی نہیں ملی، اس کی بھی امید ہے کہ کسی دن مل جائے گی۔ کچھ اور نہیں جو تحریر کیا جائے۔ شمشیر رہن رکھ دی، ڈھال بیچ دی، میرا گھوڑا بھوک کے مارے گدھے کی دم (لاغر) ہو گیا ہے۔ بزا بالحت اس اپنی نوکری پر۔ کب تک جور و جفا برداشت کروں کہ آپ کی طرح آرام سے بسر کروں۔ کاسۂ گدائی لے کر در بدر پھروں، ضروری ہوگا، میری گزارش پہنچا دیں۔ (ترجمہ پروفیسر ڈاکٹر محمد سرفراز ظفر، سابق صدر شعبۂ فارسی، نمل، اسلام آباد۔)

۲۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

http://www.gazetteering.com/asia/india/state-of-uttar-pradesh/6993997-raihar-distributary.html

۲۶۔ مولیٰ کی مرضی سب پر مقدم ہے۔

۲۷۔ القرآن، آلِ عمران: ۱۸۵۔ اصل آیتِ مبارکہ یہ ہے: کل نفس ذائقة الموت و انما توفون اجورکم یوم القیامة۔ ہر جان کو موت کا مزا چکھنا ہے اور تم کو پوری پاداش تمھاری قیامت ہی کے روز ملے گی۔ (ترجمہ مولانا اشرف علی تھانوی)۔

۲۸۔ یہ وہی جوزف جوہانس صاحب ہیں، جن کی تحریک پر منشی نول کشور نے ۱۸۷۳ء میں تاریخ یوسفی کو عجائبات فرنگ کے نئے نام سے چھاپا تھا۔ روزی لواِلن جونز (Rosie Llewellyn-Jones) نے ماخذ کا حوالہ دیے بغیر ان کے بارے میں یہ معلومات فراہم کی ہیں کہ وہ آرمینیا سے تعلق رکھنے والے ایک خاندان کے فرد تھے جو طویل مدت سے لکھنؤ میں رہائش پذیر تھا اور جنھوں نے لکھنؤ کے کئی نوابوں کی نوکری کی تھی۔ وہ ایک مصور تھے لیکن جدید فوٹوگرافی میں بھی مہارت حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے اور انھوں نے لکھنؤ میں اپنا فوٹوگرافی کا سٹوڈیو قائم کر رکھا تھا۔ *Engaging Scoundrels: True Tales of Old Lucknow* (نئی دہلی: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۸ء)، ص ۹۹۔ عجائبات فرنگ کے نول کشور ایڈیشن کے

اندرونی سرورق پر ان کے اخلاق و مروت کے ساتھ ساتھ "شپی فو ٹو گرافک" کی بھی تعریف کی گئی ہے۔

۲۹۔ یہاں عیسوی اور ہجری تاریخوں میں مناسبت نہیں ہے۔ ۲۱ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری، عیسوی کیلنڈر کے مطابق اکتیس اکتوبر ۱۸۴۷ء ہے اور دو نومبر ۱۸۴۷ء ہجری کیلنڈر کے مطابق ۲۳ ذی قعدہ ۱۲۶۳ ہجری ہے۔ اس سے پہلے مصنف نے ۳۰ اکتوبر کے واقعات کا ذکر کیا ہے جو ان کے بیان کے مطابق ۱۹ ذی قعدہ تھی، تاہم برقی کیلنڈر کے مطابق وہ ۲۰ ذی قعدہ قرار پاتی ہے۔ ہجری اور عیسوی تاریخوں میں ایک دو دن کا فرق بھول چوک کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے اور رویت ہلال میں اختلاف کا بھی۔ اس متن میں بھی ایک دو مقامات پر یہ اختلاف نظر آتا ہے۔

۳۰۔ ان کا ملک اور سلطنت قائم رہے۔

۳۱۔ عارضی زندگانی پر بھروسہ نہ کر　　　روزگار کے کھیل سے غافل نہ رہ

۳۲۔ متن میں "تھے" ہے حاشیے میں "ہیں" لکھ کر تصحیح کی گئی ہے۔

۳۳۔ متن میں "کیا" ہے حاشیے میں تصحیح کر کے "آیا" لکھا گیا ہے۔

۳۴۔ Robert Keith Pringle۔ یہ وہی پرنگل صاحب ہیں جن کا ذکر تاریخ یوسفی میں کئی مقام پر آیا ہے۔ تاہم تمام مطبوعہ متون میں انھیں "پرنگل" لکھا گیا ہے۔ انھی کے توسط سے اس سفرنامے کا مسودہ انڈین انسٹی ٹیوٹ اوکسفرڈ کو حاصل ہوا۔ انھوں نے انڈین سول سروس میں اہم خدمات سرانجام دی تھیں۔ ۱۸۴۰ء میں بمبئی میں چیف سیکرٹری رہے۔ ۱۸۴۷ء میں سندھ میں سر چارلس نیپئر (۱۷۸۲ء-۱۸۵۳ء) کے جانشین ہو گئے۔ ۱۸۵۴ء میں ملازمت سے ریٹائر ہوئے۔ کمبل پوش نے اپنے سفرنامۂ انگلستان میں یورپ سے واپسی کے سفر کے دوران قلعۂ جبرالٹر کے مقام پر پرنگل صاحب سے اپنی اچانک ملاقات کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: "ناگاہ پرنگل صاحب میرے دوست نظر آئے۔ ولایت سے ہندوستان آئے تھے۔۔۔۔ پرنگل صاحب سے اور مجھ سے فقط شناسائی تھی نہ رسمۂ اتحاد و فرط دوستی۔ پاس شناسائی سے انھوں نے مجھ کو چھڑایا۔ ہندوستان میں ایسی محبت اپنے ہم جنسوں سے کوئی نہیں کرتا۔ میں جب تک دم میں دم رکھتا ہوں، دم شکر گزاری ان کی کا بھرتا ہوں۔" (تاریخ یوسفی، مرتبہ محمد اکرام چغتائی، ص ۱۰۸) اس ملاقات کے بعد ان کا ذکر بار بار آتا رہا۔ پرنگل صاحب کمبل پوش کے ہم سفر رہے اور بمبئی میں بھی ان دونوں کے درمیان رفاقت رہی۔ اس لیے یہ بات تعجب خیز نہیں کہ کمبل پوش نے اپنے دوسرے سفرنامے کا مسودہ انھیں پیش کیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ کمبل پوش نے یہ سفرنامہ انھی کی تحریک پر لکھا ہو تاہم متن میں اس امر کی کوئی شہادت نہیں ملتی۔

۳۵۔ غالباً یہاں بیست و ہفتم کی بجائے، سہواً صرف ہفتم لکھا ہے کیوں کہ ۶ نومبر ۱۸۴۷ء کو ذی قعدہ کی ۲۷ تاریخ تھی۔

۳۶۔ "سواری" کا لفظ متن میں حذف شدہ ہے اور بائیں حاشیے میں علامت ڈال کر تحریر کیا گیا ہے۔

۳۷۔ اگر کوئی جنت ارضی ہے تو یہی ہے، یہی ہے یہی ہے۔

۳۸۔ فارسی مصرعے میں "سو" نہیں "صد" ہونا چاہیے مگر کمبل پوش نے ہر جگہ "سو" ہی لکھا ہے۔

۳۹۔ اللہ تمھیں اس کی اچھی جزا دے۔

۴۰۔ متن میں "ہے" کی بجائے "ہیں" لکھا ہے جس پر علامت حاشیہ ڈال کر بائیں حاشیے میں درست لفظ یعنی "ہے" لکھ دیا گیا ہے۔

۴۱۔ سخی تو اپنے مال کا پھل کھاتے ہیں اور بخیل سونے چاندی کا غم کھاتے ہیں۔ کمبل پوش نے "غم سیم و زر" کے بجائے "غم و سیم و زر" لکھا ہے۔

۴۲۔ اس سے قبل کے تین جملے: "آج کے روز۔۔۔ سپاہ پروری" مکرر تحریر ہیں۔ یہاں سے یعنی ورق ۹۱ ب تا ۹۷ ب کی پہلی متن تک

چھوٹے قط کا قلم استعمال کیا گیا ہے جو باقی متن سے واضح طور پر نمایاں محسوس ہوتا ہے؛ تاہم خط یکساں ہے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ مسودہ نقل شدہ ہے۔ البتہ یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ نقل کسی کاتب نے کی ہے یا خود مصنف نے۔

۴۳۔ متن میں ''تھے'' لکھا ہے۔ بائیں حاشیے میں اصلاح کر کے ''ہیں'' لکھ دیا گیا ہے۔

۴۴۔ متن میں ''گئی'' ہے مگر بائیں حاشیے میں اصلاح کر کے ''گئیں'' لکھ دیا گیا ہے۔

۴۵۔ لا سیف الا ذوالفقار۔ ذوالفقار کے سوا کوئی تلوار نہیں۔

۴۶۔ خدا کرے تو جہان میں اقبال مند، جواں بخت، جواں دولت اور جواں سال رہے۔

۴۷۔ ''اپنی اپنی'' کے الفاظ حاشیے میں ایزاد کیے گئے ہیں۔

۴۸۔ ''لوبھاتیں'' کے آخری حروف پر روشنائی پھیلنے کے آثار ہیں اس لیے اس لفظ کو متن میں نشان زد کر کے حاشیے میں دوبارہ تحریر کیا گیا ہے۔

۴۹۔ اس بھنور میں ہزاروں کشتیاں غرق ہو گئیں کیونکہ کنارے پر کوئی تختہ نظر نہیں آتا۔

۵۰۔ ہمت چند اپنے سے دھر چلے جس لیے آئے تھے ہم سو کر چلے (خواجہ میر درد، دیوان درد، اردو، ص ۲۲۲)۔

۵۱۔ افسوس کہ پلک جھپکتے ہی میں دوست کی رفاقت اختتام کو پہنچی۔ ابھی چمن کی سیر بھی نہ کی تھی کہ بہار کا موسم تمام ہو گیا۔

۵۲۔ متن میں سہواً ''خلوتخانہ'' لکھا گیا ہے جسے حاشیے میں درست کر کے ''خلوتانہ'' لکھ دیا گیا ہے۔

۵۳۔ متن میں ''ہیں'' لکھا ہے اور حاشیے میں درست کر کے ''ہے'' لکھ دیا گیا ہے۔

۵۴۔ اللہ کی طرف سے مدد اور جلدی فتح یابی۔۔۔ سورۃ الصف: ۱۳ ترجمہ مولانا اشرف علی تھانوی۔

۵۵۔ خاک کو (اس) عالم پاک سے کیا نسبت!

۵۶۔ متن میں ''ناہی'' لکھا ہے اور بائیں حاشیے میں تصحیح کر کے ''نہیں'' لکھا گیا ہے۔

۵۷۔ متن میں ''پہنچے'' لکھا ہے۔ حاشیے میں اصلاح کر کے ''پہنچائے'' لکھا گیا ہے۔

۵۸۔ یہ رخسار ہے، یا چاند، یالالے کا سرخ پھول؟ یہ سورج کی کوئی کرن ہے یا دلوں کا آئینہ ہے۔

۵۹۔ متن میں ''خواصی'' لکھا ہے، دائیں حاشیے میں تصحیح کر کے ''خلاصی'' لکھا گیا ہے۔

۶۰۔ یہاں (۱۴۲ب) سے مخطوطے کے اختتام تک چھوٹے قط کا قلم استعمال کیا گیا ہے۔

۶۱۔ ''ے کا کچھ'' کے الفاظ حاشیے میں ایزاد کیے گئے ہیں۔

۶۲۔ متن میں ''تھیں'' لکھا ہے۔ حاشیے میں تصحیح کر کے ''تھے'' لکھا گیا ہے۔

۶۳۔ تیرا کوچہ کعبہ ہے یا جنت ارضی، یا گلشن! یہ گلستان ارم ہے یا جنت الماوا!

۶۴۔ اس کے بعد دس بارہ الفاظ پر مشتمل ایک فقرہ ہے جو اس قدر تنگ اور ایک دوسرے سے پیوست حروف میں لکھا گیا ہے کہ پڑھنا محال ہے۔ ایسے لگتا ہے کہ اس جملے کا اضافہ بعد میں کیا گیا ہے اور جگہ کی تنگی کے باعث الفاظ ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں۔

۶۵۔ ''راجا موصوف'' کے الفاظ کا اضافہ حاشیے میں کیا گیا ہے۔

فرہنگ

مخففات:

آصفیہ: فرہنگِ آصفیہ

نور: نوراللغات

کشوری: لغاتِ کشوری

اوکسفرڈ: اوکسفرڈ اردو انگریزی لغت

کلاسیکی: کلاسیکی ادب کی فرہنگ

ابل: عربی۔اسم مذکر۔اونٹ شتر۔(کشوری)

اتاژو: صفت۔کسی کام کے لیے پرعزم۔(اوکسفرڈ)

اردلی: انگریزی۔orderly۔اسم مذکر۔سواری کے ساتھ چلنے والے سپاہی۔جلوسِ سواری۔(آصفیہ)

ارژنگ: فارسی۔اسم مذکر۔ایک نقاش کا نام جو شہر چین میں رہتا تھا۔وہ کتاب جس میں بہت تصویریں ہوں۔(کشوری)

ارنا: ہندی۔اسم مذکر۔جنگل میں گائے بھینس کا گوبر جو خودبخود اصلی حالت پر سوکھ جاتا ہے،اپلا۔یا ایک قسم کا جنگلی بھینسا،جسے بن سونڈ کا ہاتھی بھی کہتے ہیں۔(آصفیہ)

اشراف: عربی۔اسم مذکر۔امیرزادہ۔عالی نسب۔رئیس۔(آصفیہ)

اشفاق: عربی۔شفقت کی جمع۔مہربانیاں۔عنایتیں۔(کشوری،نور)

اصیل: عربی۔صفت۔اچھی نسل والا،شریف ۲۔عمدہ لوہے کی تلوار۔(آصفیہ)

الحال: عربی۔تابع فعل۔اب،ابھی،بر دست۔(آصفیہ)

المنشرح ہونا: اردو۔فعل لازم۔ظاہر ہونا۔مشہور ہونا۔(آصفیہ)

الوان: عربی۔اسم مذکر۔جمع لون بمعنی رنگ۔۲:اردو۔پشمینہ۔اونی چادر جس پر کام بنا کے دوشالے،رومال تیار کرتے ہیں۔(کشوری،نور)

الّا: عربی۔حرف استثنا۔لیکن۔بجز نہیں تو۔(نور،کشوری)

امروز: فارسی۔آج کا دن۔(کشوری)

انار: فارسی۔اسم مذکر۔ایک قسم کی آتشبازی۔(آصفیہ)

اندارا: ہندی۔اسم مذکر۔بہت چوڑا اور عمیق کنواں۔(آصفیہ)

انصرام: عربی۔اسم مذکر۔بندوبست۔انتظام۔(آصفیہ)

انقضا: عربی۔اسم مذکر۔گزرنا۔پورا ہونا۔(آصفیہ)

انگشتِ حیرت بدہان: فارسی (انگشت در دہان ماندن)۔بمعنی حیرت (یا تاسف) سے دانتوں میں انگلی دبا لینا۔(کشوری)

انگلش رانگلس: انگریزی۔اسم مؤنث۔پنشن، وثیقہ، وہ تنخواہ جو ایام ملازمت کی کارگزاری کے صلے میں گورنمنٹ سے اپاہج یا بوڑھا ہو جانے پر ملتی ہے۔(آصفیہ)

آخرش: فارسی۔تابع فعل۔انجام کار۔آخرکار۔الغرض۔(آصفیہ)

بان بردار: اردو۔اسم مذکر۔وہ شخص جو ہاتھی کی سواری کے وقت ہاتھی کے بگڑ جانے کے اندیشے سے خدنگے، خواہ ہوائیاں، اپنے ہمراہ لے کر ہاتھی کے ساتھ ساتھ چلے۔آصفیہ۔

بانات رباناتی: ہندی۔ایک قسم کا اونی کپڑا جو نہایت دبیز اور گرم ہوتا ہے۔(آصفیہ)

بان: ہندی۔اسم مذکر۔وہ خدنگ جو فیل بان ہاتھی کے ڈرانے کے واسطے، بان داروں کے پاس بروقت سواری رکھوا دیتے تھے۔ ۲: ایک قسم کی ہوائی جو اگلے زمانے کی لڑائیوں میں دشمن کی طرف چھوڑا کرتے تھے۔(آصفیہ)

بتی دکھانا: ہندی۔فعل متعدی۔توپ یا بندوق چھوڑنا۔آگ دینا۔(آصفیہ)

بتی: ہندی۔اسم مؤنث۔توپ یا بندوق سر کرنے کا فتیلہ۔(آصفیہ)

بجرا ربجرہ: انگریزی۔Budgerow۔اسم مذکر۔ایک متوسط درجے کی گول اور خوش نما کشتی جس میں امیر لوگ بیٹھ کر دریا کی سیر کرتے ہیں۔(آصفیہ)

بچالی: ہندی۔اسم مؤنث (پورب)۔ایک قسم کی گھاس جو گھوڑے کے تھان پر بچھائی جاتی ہے۔(آصفیہ)

بخیہ: فارسی۔اسم مذکر۔مضبوط سیون۔دوہرا یا پکا ٹانکا۔(آصفیہ)

بدعت: عربی۔اسم مؤنث۔ظلم۔تشدد۔سختی۔(نور)

بدون: فارسی/عربی۔حرف استثنا۔بغیر۔ماسوا۔بجز۔(آصفیہ)

برج: عربی۔اسم مذکر۔گنبد۔غبارہ۔کسی سیارے کا مقام۔(آصفیہ)

برچھی: ہندی۔اسم مؤنث۔ایک چھوٹا بھالا، جس کا پھل چھوٹا ہوتا ہے۔نیزہ۔(آصفیہ)

بردہ: اسم صفت۔تباہ شدہ۔برباد شدہ۔(اوکسفرڈ)

بست: فارسی۔بیس کا عدد۔(کشوری)

بسیار: فارسی۔بہت۔ (کشوری)

بعدہٗ: عربی۔اس کے بعد۔(کشوری)

بگھی/بگی: انگریزی۔اسم مؤنث۔گھوڑا گاڑی۔دو یا چار پہیوں کی گاڑی۔(نور)

بمجرد: فارسی۔فوراً۔جھٹ۔ (کشوری)

بنابر: فارسی۔اس لیے۔اسی سبب۔ (کشوری)

بوچہ/بوچا: ہوادار، تام جھام، ایک قسم کی امیروں کی سواری، جسے کہار اٹھاتے ہیں۔(آصفیہ)

بہری: ہندی۔اسم مؤنث۔ایک شکاری پرندے کا نام جو اکثر کبوتروں کا شکار کیا کرتا ہے۔بعض تر کی لغات میں یہ لفظ حائے حطی سے پایا جاتا ہے۔(آصفیہ)

بہل: ہندی۔اسم مؤنث۔بیلوں کی گاڑی جس کو بہلی بھی کہتے ہیں۔(نور)

بہیر: ہندی۔اسم مؤنث۔فوج کے پیچھے پیچھے جو سائیس اور شاگرد پیشہ افراد کی قطار جاتی ہے۔اس میں فوجی آدمیوں کی بیویاں اور ہر قسم کے دکاندار بھی داخل ہیں۔(آصفیہ)

بھالا: ہندی۔اسم مذکر۔برچھا، بلم، نیزہ۔(آصفیہ)

بھٹکیرن: ہندی۔اسم مؤنث۔ساقن، وہ عورت جو نشہ بازوں کو حقہ یا بھنگ وغیرہ پلاتی ہے۔(آصفیہ۔)

بھیرویں اڑانا یا گانا: فعل لازم۔خوشی کے گیت گانا۔(آصفیہ)

بھیرویں: ہندی۔اسم مؤنث۔بھیروں راگ کی پانچ راگنیوں میں سے ایک راگنی کا نام۔(آصفیہ)

تین انگریزی: ہندی۔اسم مؤنث۔تنتری،ستار یا طنبورے کی وضع کا ایک باجا،جس میں دونوں طرف تونبے ہوتے ہیں۔(آصفیہ)

پاجی: فارسی۔صفت۔کمینہ۔فرومایہ۔رذیل۔بدذات۔(آصفیہ)

پارچہ: فارسی۔اسم مذکر۔کپڑا لتہ۔پوشاک۔لباس۔ایک قسم کا ریشمی کپڑا۔(آصفیہ)

پالکی: ہندی۔اسم مؤنث۔ایک قسم کی خم دار ڈنڈوں کی ڈولی۔(آصفیہ)

پانزدہم: فارسی۔پندرھواں۔(کشوری)

پٹاپٹی: ہندی۔وہ پردہ یا پوشاک جس میں رنگ برنگ پھول پتے بنے ہوں۔(آصفیہ)

پچرنگی: ہندی،صفت۔پانچ رنگ کی۔(آصفیہ)

پراگندہ: فارسی۔صفت۔منتشر۔تتر بتر۔(آصفیہ)

پڑاقا: اردو۔اسم مذکر۔لکھنؤ۔پٹاخا۔ایک قسم کی آتش بازی ۲:دہلی۔پٹاخے کی آواز۔(آصفیہ)

پنس: اردو۔اسم مؤنث۔پالکی ایک قسم کی امیرانہ سواری جسے کہار لے کر چلتے ہیں،انگریزی لفظ pinnace سے لیا گیا ہے۔پینس یا فنس بھی بولتے ہیں۔(آصفیہ)

پیال: سنسکرت۔اسم مذکر۔پورب لکھنؤ۔دھان یا کودوں کا بھس جس کو بچھا کر اکثر غریب لوگ جاڑوں میں سوتے ہیں۔پرال۔(نور آصفیہ)

تا بعمرے: تابع فعل۔تا بہ حیات۔جیتے جی۔

تال: ہندی۔اسم مذکر۔تالاب۔(آصفیہ)

تام جان؍تام جھام: ہندی۔اسم مذکر۔ایک قسم کی پالکی۔(آصفیہ)

تشنہ و گرسنہ: فارسی۔پیاسا اور بھوکا۔(کشوری)

تغما: اردو۔اسم مذکر۔نشانی۔مہر۔ترکی میں صحیح تمغا۔(آصفیہ)

تقرر: عربی۔اسم مذکر۔تعین۔قیام۔(آصفیہ)

تقید: اردو۔اسم مؤنث۔لغوی،قید کرنا۔اصطلاحی،تاکید و تنبیہ(آصفیہ)

تکفین و تدفین: فارسی۔کفن دفن۔(کشوری)

تلنگا: ہندی۔اسم مذکر۔وہ انگریزی سپاہی جسے انگریزی پوشاک پہنائی جاتی ہے۔(آصفیہ)

توشک خانہ: ترکی/فارسی۔اسم مؤنث۔وہ مکان جہاں اوڑھنے، پہننے یا بچھانے کے کپڑے رکھے جائیں۔ پارچہ خانہ۔(آصفیہ)

ٹاپو: ہندی۔اسم مذکر۔جزیرہ۔۔وہ خشک زمین جو دریا یا سمندر کے بیچ میں ہو۔(آصفیہ)

ٹٹو: ہندی۔اسم مذکر۔چھوٹے قد کا گھوڑا۔(آصفیہ)

ٹکورا: ہندی۔اسم مذکر۔ڈنکا،نوبت کی آواز۔(آصفیہ)

ٹھوکر: ہندی۔اسم مؤنث۔پایہ دار ہل جس میں تابوت وغیرہ رکھتے ہیں۔(نور)

ثمین: عربی۔قیمتی۔گراں بہا۔(کشوری)

جال کرچ: ہندی۔اسم مؤنث۔پیٹی اور تلوار،مع پرتلا۔(نور/آصفیہ)

جڑاؤ: ہندی۔اسم مذکر۔مرصع۔جواہرات سے جڑا ہوا۔(آصفیہ)

جزاکم اللہ خیرا: عربی۔اللہ آپ کو اس کا اچھا بدلہ دے

جلوسی: عربی۔صفت۔منسوب بہ جلوس۔سامانِ جلوس۔شاہی جلوس کے ملازم۔(آصفیہ)

جلوس: عربی۔اسم مذکر۔امیروں اور بادشاہوں کی سواری۔شان وشوکت۔کروفر۔(آصفیہ)

جمع: عربی۔اسم مذکر۔سرمایہ۔پونجی۔دھن دولت۔(آصفیہ)

جنت الماوا: عربی۔اسم مؤنث۔بہشت۔(نور)

جواہرنگار: فارسی۔صفت۔مرصع۔جڑاؤ۔(آصفیہ)

جوت: ہندی۔اسم مؤنث۔روشنی۔اجالا۔چمک۔(آصفیہ)

جہیز: عربی۔اسم مذکر۔اسباب۔سامان۔(آصفیہ)

جھابر/جھابڑ: ہندی(گنوار)۔اسم مؤنث۔وہ زمین جہاں دلدل ہو۔(آصفیہ)

جھاڑ: ہندی۔اسم مذکر۔بلور یا آبگینہ کا فانوس، جو امیروں کے مکانوں میں روشنی اور زیبائش کے لیے لٹکایا جاتا ہے۔(آصفیہ)

جھبّا: ہندی۔اسم مذکر۔ پھندنا۔(آصفیہ)

جیغہ: ترکی ۔اسم مذکر۔ایک مرصع زیور کا نام جو پگڑی پر باندھا جاتا ہے۔(آصفیہ) یہ دو انچ چوڑی اور چھ انچ لمبی مخمل کی پٹی ہوتی تھی جس پر زری کا کام ہوتا تھا اور سونے کا ایک جڑاؤ چتر اٹکا ہوا ہوتا تھا۔(کلاسیکی)

جُھول: ہندی ۔اسم مؤنث ۔ہاتھی کے اوپر ڈالنے کا کپڑا۔پوشش حیوانات ۔(آصفیہ)

چاہ: فارسی ۔اسم مذکر۔کنواں ۔(آصفیہ)

چپ: فارسی ۔بایاں ۔بائیں طرف ۔(کشوری)

چپراسی: اردو۔اسم مذکر۔ہرکارہ۔سپاہی ۔قاصد۔(آصفیہ)

چرخ: فارسی ۔اسم مذکر۔ایک قسم کا شکرہ۔ایک درندے جانور کا نام جو کتوں کو کھاجاتا ہے۔لکڑ بھگا۔ تیندوا۔(آصفیہ)

چکلے دار: اردو۔اسم مذکر۔صوبہ دار۔ناظم علاقہ۔جاگیر دار۔داروغہ۔(آصفیہ)

چوبدار: فارسی ۔اسم مذکر۔سونٹا بردار۔نقیب۔عصا بردار۔وہ نوکر جو سونے چاندی کا خول چڑھا ہوا سونٹا لے کر امیروں کے آگے آگے چلتا ہے۔(آصفیہ)

چوپڑ کا بازار: اردو۔اسم مذکر۔چار راستوں کا بازار، وہ بازار جس کے چاروں طرف دکانیں ہوں ۔ (آصفیہ)

چھاتا رچھاتہ رچھتر: ہندی۔اسم مذکر۔بڑی چھتری۔(آصفیہ)

چھکڑا رچھکڑہ: ہندی ۔اسم مذکر۔چھے بیلوں کی گاڑی۔(آصفیہ)

چھولداری: اردو۔اسم مؤنث ۔سپاہیوں کے رہنے کا چھوٹا سا ڈیرہ ۔انگریزی لفظ سولجر سے بنایا گیا ہے۔ (آصفیہ)

چُھرا: ہندی ۔اسم مذکر۔چھوٹی چھوٹی گولیاں، جو بندوق میں رکھ کر چھوڑتے ہیں۔(آصفیہ)

چُھرا چلنا: ہندی۔فعل لازم ۔ چھروں کی بوچھاڑ ہونا ۔(آصفیہ)

حبہ: عربی ۔اسم مذکر۔قلیل مقدار۔غلے کا دانہ۔ (آصفیہ)

خاص بردار: فارسی ۔اسم مذکر۔ایک قسم کے سپاہی جو بادشاہ یا امیروں کی سواری کے آگے کندھوں پر بندوقیں رکھ

کے چلتے ہیں۔ (آصفیہ)

خبرگیران: فارسی۔اسم مذکر۔خبرگیر کی جمع۔نگہبان۔محافظ۔دانہ پانی کا خیال رکھنے والے۔ (آصفیہ)

خرمہرہ: فارسی۔اسم مذکر۔ادنیٰ سکہ۔کوڑی۔(آصفیہ)

خر: فارسی۔اسم مذکر۔گدھا۔ (آصفیہ)

خرابی: فارسی۔اسم مؤنث۔تباہی وبربادی۔(آصفیہ)

خرد: فارسی۔صفت۔چھوٹا۔ریزہ۔(کشوری)

خلاصی: اردو۔اسم مذکر۔خیمہ ایستادہ کرنے والے۔(آصفیہ)

خلد الله ملکہم و سلطنتہم: اللہ ہمیشہ ان کی مملکت وسلطنت قائم رکھے۔

خلعت: عربی۔اسم مذکر۔لباس یا جوڑا جو بادشاہوں یا امیروں کے ہاں سے انعام میں دیا جائے۔ (آصفیہ)

خواصی: عربی۔اسم مؤنث۔خدمتگاری۔ملازمت۔ہودج کے پیچھے کی وہ جگہ جہاں امیروں یا رئیسوں کی سواری کے وقت اعلیٰ درجے کا ملازم بیٹھتا ہے۔عماری کی پچھلی بیٹھک۔(آصفیہ)

خورش: فارسی۔طعام۔خوراک۔(کشوری)

دبدھا: ہندی۔اسم مؤنث۔تذبذب۔شک وشبہ۔(آصفیہ)

درماہہ: فارسی۔اسم مذکر۔تنخواہ۔مشاہرہ۔(آصفیہ)

درلیس کرنا: اردو (لشکری)۔فعل متعدی۔ہموار کرنا، زمین کو برابر کرنا۔(آصفیہ)

درلیس: اردو (لشکری)۔تابع فعل۔لیس۔تیار۔آراستہ۔مرتب۔چوکس۔کیل کانٹے اوروردی سے درست۔(آصفیہ)

دست گاہی/دستگاہ: فارسی۔اسم مؤنث۔قدرت۔طاقت۔مقدور۔مال اسباب۔(آصفیہ)

دغدغہ: اردو۔اسم مذکر۔قمقمہ۔ایک قسم کی چھوٹی قندیل۔روشن۔تاباں۔(آصفیہ)

دفتر: فارسی۔اسم مذکر۔طویل کہانی، قصہ یا رپورٹ۔(آصفیہ)

دگلا: ہندی۔اسم مؤنث۔لبادہ۔روئی دار انگرکھا۔(آصفیہ)۔

دگلہ: فارسی۔قبا سپاہیوں کی۔(کشوری)

دم دینا: اردو۔فعل متعدی۔فریب دینا۔بہکانا۔(آصفیہ)

دمی: فارسی۔اسم مؤنث۔چھوٹی سی گڑگڑی۔ایک قسم کا چھوٹا حقہ۔(آصفیہ)

دنیوی: عربی۔اسم صفت۔دنیا سے منسوب۔متعلق بہ دنیا۔(آصفیہ)

دوچوبہ: فارسی۔اسم مذکر۔دوچوب کا خیمہ۔(آصفیہ)

دوڑ کرنا/دوڑ مارنا: ہندی۔فعل لازم۔تاخت و تاراج کرنا۔یکا یک حملہ آور ہونا۔نہایت کوشش کرنا۔
(آصفیہ)

دوڑ: ہندی۔اسم مؤنث۔دھاوا۔چڑھائی۔دشمنوں یا مجرموں کی گرفتاری کے لیے شتاب روی۔
(آصفیہ/نور)

دوشالہ: فارسی۔اسم مذکر۔چادر جوڑا۔الوان کی دوہر پشمینہ کی چادر کا جوڑا۔(آصفیہ)

دہل: اسم مذکر۔طبل۔(اوکسفرڈ)

دھانی: ہندی۔اسم مؤنث۔ہلکا سبز رنگ۔زردی مائل سبز رنگ۔(آصفیہ)

دھایا/دھاوا: ہندی۔اسم مؤنث۔ہلا۔یورش۔چڑھائی۔(آصفیہ)

دھمادھم: ہندی۔اسم مؤنث۔کودنے اور گرنے کی آواز، دھواں دھوں مارنے کی آواز، متواتر گھونسا اور مکے کی آواز۔(آصفیہ)

دیوار گیری: اردو۔اسم مؤنث۔وہ مشجر کپڑا جو دیواروں پر خوش نمائی کے واسطے لگاتے ہیں۔نیز کپڑے کی منڈھی ہوئی دیوار، یا وہ کپڑا جو دکاندار پشت کی حفاظت کے واسطے تھڑے کی دیوار پر لگا دیتے ہیں۔
(آصفیہ)

ڈاک: ہندی۔گھوڑے یا پالکی وغیرہ کی چوکی۔جا بجا انتظام سواری۔(آصفیہ)

ڈالی: ہندی۔اسم مؤنث۔دوشاخوں کی ٹوکری جس میں پھول یا میوہ وغیرہ سجا کر امیروں اور سرداروں کی نذر کرتے ہیں۔(آصفیہ)

ڈنکنی: ہندی۔اسم مؤنث۔ڈائن۔(آصفیہ)

ڈیرا: ہندی۔اسم مذکر۔تنبو،کپڑے کا گھر۔خرگاہ۔پال۔بے چوبہ۔(آصفیہ)

ڈیوڑھی: ہندی۔اسم مؤنث۔دہلیز۔آستانہ۔دربارداری۔رئیسوں یا امیروں کے ہاں کی آمدورفت۔ (آصفیہ)

راتب: عربی۔اسم مذکر۔روزمرہ کی معمولی خوراک۔روزینہ۔وظیفہ۔گھوڑے کا معمول کے علاوہ دانا۔(آصفیہ)

راس: عربی۔اسم مذکر۔مویشی یا جانور کا سر۔وہ لفظ جو مویشی کی تعداد کے ساتھ آتا ہے۔(آصفیہ)

راست: فارسی۔دایاں۔دائیں طرف۔(کشوری)

رانڈ: ہندی۔اسم مؤنث۔بیوہ عورت۔(آصفیہ)

رتھ: ہندی۔اسم مذکر و مؤنث۔ایک قسم کی دیسی گاڑی جس کے اوپر برجی سی بنی ہوتی ہے۔ایک قسم کی عمدہ سواری۔(آصفیہ)

رسالہ: عربی۔اسم مذکر۔آٹھ سو یا ہزار سواروں کا دستہ۔(آصفیہ)

رنجک: ہندی۔اسم مؤنث۔بارود جو بندوق یا توپ کے پیالے میں آگ دینے کے لیے رکھی جاتی ہے۔ (آصفیہ)

رند: اردو(لکھنؤ)۔اسم مذکر۔دیوار قلعہ یا شہر پناہ کے وہ موکھے جو غنیم پر اندر سے بندوقیں چلانے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔(آصفیہ)

رنگ آمیزی: فارسی۔اسم مؤنث۔رنگ سازی۔گل کاری۔نقاشی۔عبارت آرائی۔(آصفیہ)

رواروی: اردو۔اسم مؤنث۔جلدی۔بھاگا بھاگ۔گھبراہٹ۔ہڑبڑاہٹ۔ہلچل۔بھاگڑ۔(آصفیہ)

روشن چوکی: اردو۔اسم مؤنث۔چار آدمیوں کا گروہ جو دولہا یا بادشاہ کی سواری کے ساتھ نفیری یا طبلہ بجاتے ہوئے چلتا ہے۔ایک قسم کی باجے والوں کی چوکی۔(آصفیہ)

زرتار: فارسی۔صفت۔وہ چیز جو سونے کے تاروں سے بنائی گئی ہو۔(نور)

زردوزی: فارسی۔اسم مؤنث۔کارچوبی۔کامدانی۔چکن کا کام۔(آصفیہ)

زنبورچی: فارسی۔اسم مؤنث۔بندوقچی۔زنبور چلانے والا۔(آصفیہ)

زنبورک: فارسی۔اسم مؤنث۔چھوٹی توپ۔(آصفیہ)

زین: فارسی۔اسم مذکر۔کاٹھی۔(آصفیہ)

سارنگ: سنسکرت۔اسم مذکر۔دیپک کی ایک راگنی کا نام۔(آصفیہ)

ست کھنڈا: لکھنؤ کی ایک لاجواب عمارت جسے محمد علی شاہ کے عہد میں تعمیر کیا گیا تھا۔اس کے آثار محمد اکرام چغتائی کے بقول اب بھی موجود ہیں۔عبدالحلیم شرر نے گذشتہ لکھنؤ میں اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ بابل کے مینار یا وہاں کے ہوائی باغ کی طرح محرابوں کے مدور حلقوں پر تعمیر کی جارہی تھی۔ایک حلقے پر دوسرا حلقہ قائم ہوتا تھا۔ارادہ تھا کہ اسے سات منزلوں تک بلند کرکے ایک ایسا اونچا برج بنایا جائے گا جس کے اوپر سے سارا لکھنؤ اور اس کے اردگرد کی فضا نظر آئے۔اسی لیے اس کا نام ست کھنڈا قرار دیا گیا تھا لیکن ابھی اس کی پانچ منزلیں ہی بنی تھیں کہ محمد علی شاہ ۱۸۴۲ء میں انتقال کر گئے اور یہ عمارت نامکمل رہ گئی۔(مرتبہ محمد اکرام چغتائی، ص ۹۱)

ستی ہونا: ہندی۔فعل لازم۔مرے ہوئے خاوند کی چتا میں زندہ جل کر مرنا۔(آصفیہ)

سرپیچ: فارسی۔اسم مذکر۔پگڑی۔پگڑی کے اوپر کا چھوٹا سا کپڑا۔ایک قسم کا زیور جو پگڑی میں باندھتے ہیں۔جیغہ۔(آصفیہ)

سررشتہ: فارسی۔اسم مذکر۔دفتر حسابی۔(کشوری)

سکھ پال: ہندی۔اسم مذکر۔ ایک قسم کی زنانہ پالکی۔(آصفیہ)

سلح: عربی۔اسم مذکر۔آلۂ حرب۔ہتھیار۔(آصفیہ)

سیاہ گوش: فارسی۔اسم مذکر۔ایک درندہ جو کتے سے چھوٹا اور بلی سے بڑا ہوتا ہے، دونوں کان سیاہ اور نوک دار ہوتے ہیں۔چھوٹے سے جانور کا نام جسے امیر لوگ شکار کے واسطے رکھتے ہیں۔چیتے کی قسم۔بن بلاؤ۔(کشوری/آصفیہ)

سیزدہم: فارسی۔صفت۔تیرھواں۔(نور)

سے: ہندی۔صفت۔سو۔صد۔(آصفیہ)

شانزدہم: فارسی۔ سولھواں۔

شترسوار: فارسی۔ اسم مذکر۔ سانڈنی سوار۔ وہ اردلی جو اونٹ پر سوار ساتھ ہو۔ قاصد۔ (آصفیہ)

شست: فارسی۔ اسم مؤنث۔ ہڈی یا بالوں کا چھلہ جو تیرانداز اپنے انگوٹھے میں رکھتے ہیں۔ ہدف۔ نشانہ۔ (آصفیہ)

شناوری: فارسی۔ پانی میں تیرنا۔ (کشوری)

شہدے: عربی۔ اسم مذکر۔ بدنام و ننگ۔ بازاری آدمی۔ اوباش۔ (آصفیہ) ایک فرقہ جو اکثر ننگے سر ننگے پاؤں رہتا اور شادیوں میں عروس کا پلنگ اٹھاتا تھا۔ یہ فرقہ گالی گلوچ میں مشہور تھا۔ (نور) یہاں مفلس کے معنی میں آیا ہے۔

شہرپناہ: فارسی۔ اسم مؤنث۔ فصیل شہر۔ شہر کی چاردیواری۔ (آصفیہ)

شیدی: فارسی۔ اسم مذکر۔ حبشیوں کا لقب ہے۔ (نور)

صباح: عربی۔ اسم مؤنث۔ صبح کا تڑکا۔ بھور۔ فجر۔ (آصفیہ)

ضرب توپ: عربی۔ اسم مؤنث۔ توپ کا شمار ظاہر کرنے کا عدد۔ (آصفیہ)

ضریحِ حسین: عربی۔ اسم مؤنث۔ وہ چھوٹا سا کار چوبی تعزیہ، جو نہایت مغرق اور ہمیشہ کے واسطے بنا کر رکھ چھوڑتے ہیں۔ (آصفیہ)

طرح: عربی۔ اسم مؤنث۔ طرز۔ طور۔ طریقہ۔ (آصفیہ)

طعمہ: عربی۔ اسم مذکر۔ رزق۔ لقمہ۔ نوالہ۔ (آصفیہ)

طلائی: عربی۔ صفت۔ زرّیں۔ سنہرا۔ (آصفیہ)

طنبورا: تونبڑا کا معرب۔ ایک قسم کے ستار کا نام جس میں تونبا لگایا جاتا ہے۔ (آصفیہ)

عاصی: عربی۔ اسم مذکر۔ نافرمان۔ گناہ گار۔ مجرم۔ (آصفیہ)

عرق گیر: عربی و فارسی۔ اسم مذکر۔ پالان۔ (آصفیہ)

عشر عشیر: عربی۔ صفت۔ دسویں حصے کا دسواں حصہ۔ قلیل مقدار۔ (آصفیہ)

عماری: عربی۔ اسم مؤنث۔ ہاتھی کا ہودہ، جو اس کی پیٹھ پر بیٹھنے کے لیے رکھتے ہیں۔ (آصفیہ)

عوضی: عربی۔اسم مذکر۔قائم مقام۔عوضِ خدمت۔(آصفیہ)

غایات: غایت کی جمع۔عربی۔صفت۔نہایت۔ازحد۔بہت۔(آصفیہ)

غرہ: عربی۔اسم مذکر۔چاند کی پہلی تاریخ۔(کشوری)

غصب: اردو۔فعل متعدی۔زوریا زبردستی سے چھین لینا۔(آصفیہ)

غُلّہ: اردو۔اسم مذکر۔مخفف غلولہ، گولی، بُندُقہ (آصفیہ)۔

فربہ: فارسی۔صفت۔موٹا۔تنومند۔(آصفیہ)

فرش: عربی۔اسم مذکر۔بساط۔بچھونا۔بستر۔غالیچہ۔قالین۔دری۔(آصفیہ)

فرق: عربی۔اسم مذکر۔فاصلہ۔شناخت۔(آصفیہ)

فروکش ہونا: اردو۔فعل لازم۔بسیرا کرنا۔مقام کرنا۔رات بھر ٹھہرنا۔(آصفیہ)

فوتی: عربی و فارسی۔صفت۔فوت شدہ۔مرا ہوا۔متوفی۔(آصفیہ)

فوج دار: عربی و فارسی۔اسم مذکر۔فوج کا افسر۔کوتوال۔وہ شخص جو بادشاہ کی سواری میں ہاتھی پر آگے بیٹھے۔ ایسے لوگوں کا خطاب فوج دار خان ہوتا تھا۔(آصفیہ)

قرنا: عربی و فارسی۔اسم مذکر۔سینگ کا بگل۔(آصفیہ) اصل میں قرنا۔(نور)

قلابے: عربی۔حلقے۔(کشوری)

قلعہ: عربی و فارسی۔ایک قسم کی آتش بازی جس میں پٹاخے ہوتے ہیں۔(نور)

قنات: ترکی۔اسم مؤنث۔وہ کپڑے کی دیوار یا پردہ جو خیمے کے چاروں طرف لگاتے ہیں۔(آصفیہ)

کارد: فارسی۔اسم مذکر۔چاقو۔چھری۔چھرا۔(آصفیہ)

کام دار: اردو۔اسم مذکر۔زری یا ریشم کا کام کیا ہوا۔(آصفیہ)

کنجڑن: ہندی (لکھنؤ)۔اسم مؤنث۔کاچھن۔ترکاری بیچنے والی عورت۔(آصفیہ)

کنجڑیا: ہندی (لکھنؤ)۔اسم مذکر۔کاچھی۔سبزی بیچنے والا۔ترکاری فروش۔(آصفیہ)

کتی: ہندی۔اسم مؤنث۔ایک قسم کی تلوار۔سروہی۔نیمچہ۔(آصفیہ) جس کی نوک کسی قدر مڑی ہوئی ہوتی ہے۔(نور)

کٹڑا: ہندی ـ اسم مذکر ـ چھوٹا سا کوچہ ـ زمین کا چھوٹا سا آباد قطعہ ـ محلہ ـ باڑا ـ احاطہ ـ منڈی ـ چوک ـ (آصفیہ)

کرچ: مالاباری ـ اسم مؤنث ـ ایک قسم کی لمبی تلوار جو اکثر فوجی افسروں کے پاس ہوتی ہے ـ (آصفیہ)

کڑوں کی عمارت: ہندی ـ لکھنؤ ـ لداؤ کی عمارت ـ گول ڈاٹ جو صرف اینٹ، چونے اور پتھر سے بنائیں اور لکڑی استعمال نہ ہو ـ (نور)

کڑیاں: کڑی کی جمع ـ ہندی ـ صفت ـ آہنی حلقہ ـ (آصفیہ) ـ متن میں لکڑی کے بالوں کے معنی میں استعمال ہوا ہے جو چھت بنانے کے لیے استعمال ہوتے ہیں ـ

گگر: ہندی ـ اسم مؤنث ـ کنارہ ـ حاشیہ ـ (نور)

کلابتوں: ترکی ـ مذکر ـ چاندی یا سونے کا تار جو ریشم یا سوت کی ڈوری پر لپیٹتے ہیں ـ (نور)

کلاں: فارسی ـ صفت ـ بڑا ـ کبرسن ـ لمبا ـ وسیع ـ فراخ ـ (آصفیہ)

کلغی: اردو ـ اسم مؤنث ـ ایک خاص پرندے کے خوشنما پر جنھیں بادشاہ لوگ اپنے تاج یا ٹوپی اور پگڑی پر رزم و بزم میں لگا لیتے ہیں ـ (آصفیہ)

کمربستہ: فارسی ـ صفت ـ تیار ـ لیس ـ مستعد، حاضر ـ ہتھیار بند ـ مسلح ـ خادم ـ نوکر ـ (آصفیہ)

کنول: ہندی ـ اسم مذکر ـ قمقمہ ـ ایک سرخ کاغذ یا ابرق کا پھول جس میں موم بتی جلا کر بھادوں کے مہینے میں جمعرات کے روز عوام خواجہ خضر کے نام پانی میں بہا دیتے تھے ـ شیشے کے ایک ظرف کا نام جس میں شمع روشن کرتے ہیں ـ (آصفیہ)

کوس: ہندی ـ اسم مذکر ـ فرسنگ ـ راستے کی ایک معین حد کا نام جس کی مقدار بعض کے نزدیک چار ہزار گز اور بعض کے تین ہزار گز ہے ـ یہ گز سولہ گرہ کا ہے ـ وہ پتھر یا نشان جو ہر فرسنگ کی مقدار پر بنا دیتے ہیں ـ (آصفیہ)

کھاٹ: ہندی ـ اسم مؤنث ـ چارپائی ـ پلنگ ـ پلنگڑی ـ (آصفیہ)

کھاروہ: ہندی ـ اسم مذکر ـ ایک قسم کا سرخ موٹا کپڑا جو اکثر پردوں یا پاجاموں یا ستھنوں کی لنگیوں کے کام آتا ہے ـ (آصفیہ)

گابرا/گھابرا: ہندی۔اسم مذکر۔گھبرایا ہوا۔(نور)

گارد: اردو۔اسم مذکر۔سنتری، پہرے دار لشکر کے گرد گشت کرنے والا گروہ مع افسر، guard کا بگڑا ہوا تلفظ۔(آصفیہ)

گاڑھا: ہندی۔صفت۔جنگی اور مست ہاتھی تا نیث گاڑھی۔(آصفیہ)

گڑھی/گڑھی: ہندی۔اسم مؤنث۔چھوٹا قلعہ۔کوٹ۔(آصفیہ)

گراب/گراپ: اردو۔اسم مذکر۔وہ توپ کا گولہ جس میں بہت سی گولیاں، چھرا وغیرہ بھرا ہوتا ہے۔ انگریزی لفظ Grape بمعنی چھرا سے۔(آصفیہ)

گسائیں: ہندی۔اسم مذکر۔گوسائیں کا مخفف۔گایوں کا مالک۔گھوسی۔۲: سنیاسی۔جوگی۔سائیں۔ مہنت۔۳: ہندو درویشوں کا تعظیمی خطاب۔(آصفیہ)

گگری: ہندی۔اسم مؤنث۔گاگر کا مخفف۔پانی رکھنے کا پیتل یا تانبے کا برتن۔(آصفیہ)

گنڈا: ہندی۔اسم مذکر۔کوڑیوں اور گھنگروؤں وغیرہ کا حلقہ، جو جانور کے گلے میں ڈالتے ہیں۔(آصفیہ)

گنگا جمنی: ہندی۔صفت۔دورنگا۔سونے اور چاندی کا بنا ہوا یا وہ چیز جس پر چاندی اور سونے کا کام ہو۔ایک قسم کا کان کا زیور۔(آصفیہ)

گنوار: ہندی۔اسم مذکر۔گاؤں وال۔دہقان۔گاؤں کا رہنے والا۔(آصفیہ)

گودڑ: ہندی۔اسم مذکر۔پھٹا پرانا کپڑا۔دھجیاں۔چیتھڑے۔(آصفیہ)

گونا: ہندی۔اسم مذکر۔دلہن کو وداع کر کے گھر لانا۔شب عروسی۔(آصفیہ)

گھابرا: ہندی۔صفت۔گھبرایا ہوا۔(اثر)

گھڑی: ہندی۔اسم مؤنث۔رات دن کا ساٹھواں حصہ۔۲۴ منٹ کا وقفہ۔(آصفیہ)

گھوسی: ہندی۔اسم مذکر۔مسلمان گوالا، گائے بھینس رکھنے، چرانے اور ان کا دودھ بیچنے والا۔پنجاب: گھسیارا۔(آصفیہ)

لچکہ/لچکا: ہندی۔اسم مذکر۔کشتی، بجرا۔(آصفیہ)

لکھوکھا: ہندی۔کئی لاکھ۔

لین: انگریزی line۔اسم مؤنث۔چھاؤنی کیمپ۔لشکرگاہ۔فوجی پڑاؤ۔(آصفیہ)

مات: ہندی۔اسم مؤنث۔ماترا کا مخفف۔(آصفیہ)

ماہی مراتب: فارسی۔اسم مذکر۔وہ اعزازی نشان جو بادشاہوں کی سواری کے آگے آگے ہاتھیوں پر چلتے ہیں۔ (آصفیہ)

ماہیان بے آب: فارسی۔مچھلیاں جو پانی سے باہر ہوں۔مجازاً بے قرار۔بے چین۔تڑپتے ہوئے۔

متمرد: عربی۔صفت۔سرکش۔نافرمان۔باغی۔(آصفیہ)

محل: اردو۔اسم مؤنث۔بیگم۔رانی۔ملکہ۔(آصفیہ)

مخلّع: عربی۔صفت۔خلعت دیا گیا۔(کشوری)

مخمل: عربی۔اسم مؤنث۔نہایت نرم وملائم کپڑے کا نام۔(آصفیہ)

مراۃ: عربی۔اسم مذکر۔آئینہ۔(آصفیہ)

مرخص: عربی۔صفت۔رخصت کیا گیا۔روانہ کیا گیا۔(آصفیہ)

مردنگی: ہندی۔مؤنث۔ایک قسم کا شیشے کا فانوس جس پر شمع کو روشن کرکے رکھ دیتے ہیں۔(نور)

مردہا/مردھا: اردو۔اسم مذکر۔ایک ادنیٰ قوم جیسے بادشاہی مردھے جو پیادوں کا کام کرتے تھے۔اصل میں میردہ تھا یعنی سردارِ دہ۔(آصفیہ)

مرسولہ: عربی۔غلط العام۔بمعنی بھیجا گیا۔درست لفظ مرسل یا مرسلہ ہیں۔(کشوری)

مروارید: فارسی۔اسم مذکر۔موتی۔دُر۔گوہر۔(آصفیہ)

مشرّف: عربی۔صفت۔شرف دیا گیا۔عزت دیا گیا۔(آصفیہ)

مصاحب: عربی۔اسم مذکر۔ساتھی۔جلیس۔ہم نشین۔(آصفیہ)

مغرق: عربی۔صفت۔جگمگاتا ہوا۔سونے یا چاندی میں لپا ہوا۔(آصفیہ)

ملتمس: عربی۔اسم مذکر۔التماس کرنے والا۔(آصفیہ)

مندرج: عربی۔صفت۔درج کیا ہوا۔لکھا گیا۔(آصفیہ)

مندیل: عربی۔اسم مؤنث۔رومال۔کمر کا پٹکا یا پیٹی۔طلائی پگڑی۔دستار۔عمامہ۔شملہ۔(آصفیہ) لکھنؤ

میں خاص قسم کی گول ٹوپی کو مندیل کہتے تھے۔شرر نے گزشتہ لکھنؤ میں لکھا ہے کہ اس کی قطع ڈفلی کی سی ہوتی تھی اور اکثر کارچوب کے کام کی پسند کی جاتی تھی۔یہ ٹوپی اس قدر مقبولیت حاصل کر گئی تھی کہ اسے پہنے بغیر کوئی شخص بادشاہوں اور شہزادوں کے سامنے نہیں جا سکتا تھا۔(مرتبہ محمد اکرام چغتائی، ص ۲۳۳)۔

منزل: عربی۔اسم مؤنث۔جائے نزول۔اترنے کی جگہ۔ایک دن کا سفر۔مکان کا درجہ۔جیسے دو منزل کا مکان۔(آصفیہ)

منش: فارسی۔اسم مؤنث۔خو۔طبیعت۔مزاج۔(آصفیہ)

مورچھل: ہندی۔اسم مذکر۔مور کے پروں کا چنور جو اکثر بادشاہوں یا راجاؤں کے سر پر ہلایا جاتا تھا۔(آصفیہ)

موہوم: عربی۔صفت۔وہمی۔خیالی۔قیاسی۔(آصفیہ)

مہاجن: ہندی۔اسم مذکر۔ساہوکار۔ہنڈی وال۔سوداگر۔خزانچی (آصفیہ)

مہار: فارسی۔اسم مؤنث۔اونٹ کی نکیل۔(آصفیہ)

مہتاب رمہتابی: فارسی۔اسم مؤنث۔ایک قسم کی آتش بازی جس کی روشنی نیلگوں ہوتی ہے۔(آصفیہ)

میخ: فارسی۔اسم مؤنث۔کیل۔کھونٹا۔چوب۔(آصفیہ)

نامی: فارسی۔صفت۔مشہور و معروف۔(آصفیہ)

نان پز: فارسی۔اسم مذکر۔روٹی پکانے والا۔بھٹیارا۔(آصفیہ)

نان شبینہ: فارسی۔رات کا کھانا۔

ناہنجار: فارسی۔صفت۔بدذات۔بداصل۔(کشوری)

نجیب: اردو۔اسم مذکر۔ہندوستانی سپاہی جن کی اکثر نیلی وردی ہوتی تھی اور وہ چوکی، پہرے یا دربانی کا کام کیا کرتے تھے۔(آصفیہ)

نشان بردار: فارسی۔اسم مذکر۔جھنڈا لے کر چلنے والا۔(آصفیہ)

نعلین: عربی۔اسم مذکر۔دونوں جوتیاں ۔جوتیوں کا جوڑا ۔(آصفیہ)

نقارہ: فارسی ۔اسم مذکر۔طبل ۔دمامہ ۔(آصفیہ)

نقرئی: عربی ۔صفت ۔چاندی کا ۔روپہلی ۔سفید ۔(آصفیہ)

نمگیرہ: فارسی ۔اسم مذکر ۔وہ کپڑا جواوس کی نمی سے محفوظ رہنے کے لیے پلنگ پر چھت گیری کی طرح لگایا جاتا تھا۔ترپال ۔سائبان ۔(آصفیہ)

نونگی: جس میں نو نگینے جڑے ہوں۔

نوبت: فارسی ۔اسم مؤنث ۔نقارہ۔ڈنکا ۔پہلے بادشاہوں کے وقت دستور تھا کہ صبح سویرے اور شام کو نوبت بجا کرتی تھی ۔(آصفیہ)

نیوش: فارسی ۔صفت ۔سننے والا ۔(نور)

والا جاہ: فارسی ۔صفت ۔بلند مرتبہ۔(آصفیہ)

واہیات: عربی ۔اسم مؤنث ۔واہی کی جمع ۔بیہودہ اور لغو باتیں ۔خرافات ۔(آصفیہ)

وثیقہ دار: عربی ۔اسم مذکر ۔مالکِ وثیقہ۔وہ شخص جس کا روپیہ گورنمنٹ میں بہ امانت جمع ہو اور اس کا منافع اسے دیا جائے ۔(آصفیہ) تنخواہ دار کے معنی میں استعمال ہوا ہے ۔

وثیقہ: عربی ۔اسم مذکر ۔لکھنؤ میں وہ روپیہ جو کسی غیر مذہب سے بطور منافع نقد روپیہ کے لیا جائے؛ جیسے پرومیسری نوٹ کی آمدنی ۔(آصفیہ)

وردی بجنا: اردو ۔فعل لازم ۔صبح یا شام کی نوبت ،بادشاہوں کے دروازوں یا لشکروں میں بجنا ۔(آصفیہ)

ہانڈی: ہندی ۔اسم مؤنث ۔ظرف آبگینہ جس میں روشنی کرتے تھے ۔(آصفیہ)

ہجدہم: فارسی ۔اٹھارواں ۔

ہرکارہ: فارسی ۔اسم مذکر ۔نامہ بر ۔قاصد ۔(آصفیہ)

ہفدہم: فارسی ۔سترھواں ۔

ہمگی: فارسی ۔صفت ۔تمام ۔سب کا سب ۔(آصفیہ)

ہوائیاں: اردو ۔اسم مؤنث ۔ایک قسم کی آتش بازی جسے خدنگ یا تلنگا بھی کہتے ہیں ۔(آصفیہ)

ہودج:	عربی۔اسم مذکر۔عماری۔ہودہ۔اونٹ کا کجاوہ جس میں عورتیں سوار ہوتی ہیں۔(آصفیہ)

ہولنا:	ہندی۔فعل متعدی۔ہاتھی کو چلانا۔(آصفیہ)

ہویدا:	فارسی۔صفت۔ظاہر۔روشن۔عیاں۔واضح۔(آصفیہ)

یارا:	فارسی۔اسم مذکر۔تاب۔مجال۔طاقت۔(آصفیہ)

یک شنبہ:	فارسی۔اسم مذکر۔اتوار۔(آصفیہ)

واصف علی واصف *

اقبال اور خودی

پیر رومی کی قیادت میں عشقِ مصطفیٰؐ کی عظیم دولت سے مالا مال ہو کر اقبال جب عرفانِ ذات کے سفر پر روانہ ہوا تو اُس پر وسیع و جمیل کائنات کے راز کچھ اس طرح منکشف ہونا شروع ہوئے، جیسے عجائبات کا دبستاں کھل گیا ہو۔ اُس کا ذوقِ جمال اُسے سُرور و وجدان کی منزلیں طے کراتا ہوا بارگاہِ حُسنِ مطلق تک لے آیا۔ کائنات اُسے مرقعِ جمال نظر آئی۔ اُس نے دیکھا، غور سے دیکھا اور دیکھ کر محسوس کیا کہ موتی، قطرہ، شبنم، آنسو، ستارے سب ایک ہی جلوے کے رُوپ ہیں۔ اُسے قطرہ، دریا، بادل، جھیلیں، سمندر ایک ہی وحدت میں نظر آئے۔ اُسے ذرّے میں صحرا اور قطرے میں دریا نظر آیا۔ اُس نے فرد اور معاشرے کی وحدت دیکھی، بھیڑ میں تنہائی دیکھی اور تنہائی میں ہجوم نظر آیا۔

اقبال کو یہ کائنات ایک عظیم دھڑکتے ہوئے دل کی طرح محسوس ہوئی۔ اُس کے اپنے دل کی دھڑکن، کائنات کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہو گئی۔ اُس نے جلوۂ جاناں کو ہر رنگ میں آشکار دیکھا۔ اقبال کو عشق نے اُس مقام تک پہنچا دیا، جہاں انسان کو غیر از جمالِ یار کچھ نظر نہیں آتا۔ اُس مقام پر انسان کہہ اُٹھتا ہے:

اب نہ کہیں نگاہ ہے، اب نہ کوئی نگاہ میں
محو کھڑا ہوا ہوں میں حُسن کی جلوہ گاہ میں[1]

اس منزلِ دیدارِ حُسن پر پہنچ کر انسان یہ بیان نہیں کر سکتا کہ یہ کیا مقام ہے؟ صاحبِ منزل خود آئینہ ہوتا ہے، خود رُوبرو، خود نظر اور خود ہی محوِ نظارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ لیکن اقبال اس مقام پر ٹھہرا نہیں۔ اُس نے جلوۂ

حُسن کائنات سے معنیِ کائنات کی طرف قدم بڑھایا۔اُسے حُسنِ فطرت نے ایک عظیم پیام عطا کیا۔اقبال نے غور کیا کہ یہ کائنات کیا ہے،انسان کیا ہے،حُسن کیا ہے،عشق کیا ہے،زندگی کیا ہے،موت کیا ہے،مابعد موت کیا ہے،عمل کا مفہوم کیا ہے،عقل کیا چیز ہے،حیرت کیا ہے اور جلوہ کیا ہے،رموز کیا ہیں،ظاہر کیا ہے،باطن کیا ہے،سوز و مستی کیا ہے،سُرورِ جاوداں کیا ہے،رحیلِ کارواں کیا ہے"لا" کیا ہے،"اِلّا" کیا ہے،غرضیکہ یہ سب کچھ کیا ہے،کیوں ہے،کب سے ہے،کب تک ہے۔نور و ظلمات کیا ہیں۔غیاب و حضور کیا ہیں؟اسی تلاش و تجسس کے دوران اقبال کو اپنے فکر کی عمیق گہرائیوں میں آخر ایک روشن نقطہ دکھائی دیا۔اور اس نقطے نے نکتہ کھول دیا،عقدہ کشائی کر دی،اقبال کو اشیا و اعمال کی پہچان عطا ہوئی۔یہ نقطہ اُسے حقیقت آشنا کر گیا۔اُسے کائنات کی علامتیں نظر آئیں،شاہیں کا مفہوم سمجھ آیا،کرگس کے معنی سمجھ آئے،صحبتِ زاغ کی خرابی سمجھ آئی۔اِسی روشن نقطے نے اسے اشیا کے باطن سے تعارف کرایا،رموزِ مرگ و حیات عطا کیے۔اس نے گردشِ شام و سحر کا مقصد اِسی نقطے کی روشنی میں دریافت کیا۔یہ نقطہ پھیلتا تو کائنات بن جاتا اور سمٹتا تو آنکھ کا تِل بلکہ اقبال کا دل بن جاتا۔اسی روشن نقطے کو اقبال نے خودی کہا ہے۔

نقطۂ نوری کہ نام او خودی است
زیرِ خاکِ ما شرارِ زندگی است[۲]

چونکہ یہ روشن نقطہ ہر چیز بھی ہے،ہر شے سے الگ بھی ہے،اس لیے اس کی تعریف مشکل ہے۔خودی کیا ہے،ہر شے کی اصل ہے۔یہ identity ہے یعنی اس شے کی بنیادی فطری قدر،جس سے اس شے کا قیام ممکن ہے اور جس کے بغیر وہ شے قائم نہیں رہ سکتی۔یہ انفرادیت ہے جو اس شے کو دوسری اشیا سے علاحدہ کرتی ہے،ممتاز کرتی ہے،discriminate کرتی ہے۔یہ وہ تشخص ہے جس سے اس ذات کی بقا ممکن ہے۔یہی وہ راز ہے جو کسی شے کے زندہ رہنے کا واحد جواز ہے۔اگر یہ نہ ہو تو وہ بھی نہیں۔درحقیقت خودی ہر قابلِ ذکر وجود کے باطن کی نورانی کلید ہے۔خودی جذبۂ اظہارِ حُسنِ باطن ہے۔

وجود کیا ہے، فقط جوہرِ خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا[۳]

خودی جوہرِ ذاتی ہے۔اگر یہ نہ ہو تو کسی ذات کے ہونے اور نہ ہونے کا فرق مٹ جائے۔خودی ہر وجود میں موجود ہے اور اس کا اپنا علاحدہ وجود نہیں۔زندگی کی طرح جو ہر ذی جان میں ہے اور خود میں

نہیں ۔حُسن کی طرح جو، ہر حسین میں ہے اور اُس کا اپنا الگ ٹھوس، قابلِ محسوس وجود نہیں ۔اس لیے خودی کو ایک علاحدہ مضمون کے طور پر سمجھنا ممکن ہی نہیں ۔خودی کے بیان میں paradox کا ہونا فطری ہے اور خودی کا paradox یا تضاد، تضاد نہیں ۔کیونکہ خودی فرد بھی ہے اور معاشرہ بھی، خودی تلوار بھی ہے اور تلوار کی دھار بھی، خودی مستیِ لا یحزنون بھی اور سوزِ دروں بھی، خودی ضبطِ نفس کا سرمایہ بھی ہے اور اطاعت کی عظیم دولت بھی، خودی تقدیر بھی ہے اور کاسبِ تقدیر بھی، خودی نیابتِ الٰہی کا مقام بھی ہے اور اپنی انفرادیت بھی، یہ جلوت بھی اور خلوت بھی، خودی موجِ آبِ رواں بھی اور ضبطِ فغاں بھی، خودی قریبِ رگِ جاں بھی ہے اور دُوریِ شبِ ہجراں بھی، خودی راز بھی ہے اور محرمِ راز بھی، ناز بھی ہے نیاز بھی بلکہ بے نیاز بھی۔

اقبال نے خودی کو اتنی وسعت عطا کر دی ہے کہ اس کو کسی ایک حوالے سے سمجھنا مشکل ہے ۔قاری کو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اسے confuse کیا جا رہا ہے لیکن ایسا نہیں ہے ۔اقبال بہر حال اقبال ہے ۔وہ فقیر ہے، عارفِ حق ہے، مفکرِ فکرِ صالح ہے، ملّتِ اسلامیہ کا ایک غیور فرزند ہے، پیر رومی کا مرید باوقار ہے ۔فلسفۂ شرق وغرب سے آشنا ہونے والا اقبال خودی کے تصور سے جو پیغام دے رہا ہے وہ ایک عظیم پیغام ہے ۔اقبال خودی کے بحرِ بے پایاں سے افکار کے گوہرِ تابدار نکالتا ہے اور قاری کے دل و دماغ کو دولتِ لازوال سے مالا مال کر دیتا ہے ۔اقبال کی خودی کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ انسان صاحبِ ادراک ہو، صاحبِ نظر ہو ۔اقبال نے یہ شرط عائد کر دی ہے کہ:

نظر نہیں تو مرے حلقۂ سخن میں نہ بیٹھ
کہ نکتہ ہائے خودی ہیں مثالِ تیغِ اصیل[۴]

اقبال کا تصورِ خودی عارفوں کے لیے ہے، اہلِ نظر کے لیے ہے، شب بیداروں کے لیے ہے، آہِ سحر گاہی سے آشنا روحوں کے لیے ہے، دل والوں کے لیے ہے، عشق والوں کے لیے ہے ۔یہ وہ علم ہے جو اہلِ علم کے لیے نہیں بلکہ اہلِ نظر کے لیے ہے ۔اقبال کہتا ہے کہ:

اقبالؔ! یہاں نام نہ لے علمِ خودی کا
موزوں نہیں مکتب کے لیے ایسے مقالات[۵]

خودی کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم ان عنوانات کو دیکھیں جن کے ماتحت اقبال نے خودی کو بیان کیا ۔مثلاً کائنات کی خودی... اسلام کی خودی... ملّتِ اسلامیہ کی خودی... عشق و عزم کی خودی... عمل

کی خودی... فقر کی خودی... آزادی و حریت کی خودی، رفتارِ زمانہ کی خودی اور سب سے اہم خودی، خود آگہی کی خودی۔

وقت اجازت نہیں دیتا کہ ہم ان عنوانات کا خودی کے حوالے سے مکمل جائزہ لیں، بہر حال ایک طائرانہ نظر ہی سہی۔ کائنات خودی کی عظیم جلوہ گاہ ہے۔ اس کی بیداری اور پائیداری خودی کے دم سے ہے۔

خودی کیا ہے، رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے، بیدارئ کائنات[۶]
یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار
کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار[۷]
آسماں میں راہ کرتی ہے خودی
صیدِ مہر و ماہ کرتی ہے خودی[۸]

اقبال کا مقصد یہ ہے کہ خودی کائنات کے جلووں میں جلوہ گر ہے۔ جو انسان کائنات کے جلووں سے لطف اندوز نہیں ہوتا وہ ان جلووں میں خودی کی کارفرمائی کیسے دیکھ سکتا ہے؟ اقبال کہتا ہے کہ:

خودی جلوۂ بدمست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
ازل اس کے پیچھے، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے، نہ حد سامنے
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے[۹]

یہ کائنات ہے جو ہمیشہ سے آرہی ہے اور شاید ہمیشہ رہے گی۔ اس کی خودی گردش و استحکام میں ہے۔

اب آیئے اسلام کے آئینے میں خودی کی جلوہ گری دیکھیں۔ اقبال کے نزدیک اسلام ہی محافظ خودی ہے اور خودی محافظِ مسلماں ہے۔ اقبال اسلام کو بقائے عالم کا ذریعہ سمجھتا ہے، وہ خالی rituals کا قائل نہیں۔

یہ ذکرِ نیم شبی، یہ مراقبے، یہ سُرور
تری خودی کے نگہباں نہیں تو کچھ بھی نہیں[۱۰]

اقبال بآوازِ بلند کہتا ہے کہ:

خودی کا سِرِ نہاں لا الہ الا اللہ
خودی ہے تیغ، فساں لا الہ الا اللہ[۱۱]

خودی سے اس طلسمِ رنگ و بُو کو توڑ سکتے ہیں
یہی توحید تھی جس کو نہ تُو سمجھا نہ میں سمجھا[۱۲]

حکیمی، نامسلمانی خودی کی
کلیمی، رمزِ پنہانی خودی کی[۱۳]

اقبال خودی کو غلامی سے نجات کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ خودی کے دم سے مسلمانوں کو اپنی عظمتِ رفتہ حاصل ہو سکتی ہے۔ اقبال کے ہاں خودی king maker بلکہ kingdom maker ہے۔

تجھے گُر فقر و شاہی کا بتا دوں
غریبی میں نگہبانی خودی کی![۱۴]

یہ پیام دے گئی ہے مجھے بادِ صبح گاہی
کہ خودی کے عارفوں کا ہے مقام پادشاہی[۱۵]

خودی ہو زندہ تو ہے فقر بھی شہنشاہی
نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہِ فقیر[۱۶]

آیئے اب سب سے آخری لیکن سب سے اہم عنوان، خودی اور خود آگہی کی طرف۔ اقبال اپنے قاری کو دعوتِ خود شناسی دیتا ہے۔ اس کا پیغام یہی ہے کہ:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی[۱۷]

اپنی پہچان سے ہی اللہ کی پہچان کی طرف قدم اٹھ سکتے ہیں۔ اقبال خودی کو ہی پہچان کا ذریعہ مانتا ہے۔ اقبال انسان کو پیغام دیتا ہے کہ وہ خود رازِ فطرت ہے۔ انسان ہی مقصد و مدعائے تخلیق ہے۔ انسان کو اپنا مقام پہچاننا چاہیے۔ انسان بالعموم اور مسلمان بالخصوص شاہکارِ فطرت اور اس کا تشخص خودی کے دم سے ہے

جو رہی خودی تو شاہی، نہ رہی تو رُوسیاہی[۱۸]

اسی طرح جو قوم محرومِ خودی ہو اس سے اقبال یوں مخاطب ہے:

اس کی تقدیر میں محکومی و مظلومی ہے
قوم جو کر نہ سکی اپنی خودی سے انصاف[۱۹]

اقبال معاشی اور سیاسی غلامی میں گرے ہوئے انسان کو بلندیوں کی طرف پکارتا ہے۔ وہ اسے مایوسی کے اندھیروں سے نکال کر امید کی روشن راہوں پر گامزن کرنا چاہتا ہے۔

تو رازِ کن فکاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کا رازداں ہو جا، خدا کا ترجماں ہو جا[۲۰]

تُو اپنی خودی کو کھو چکا ہے
کھوئی ہوئی شے کی جستجو کر[۲۱]

غافل نہ ہو خودی سے، کر اپنی پاسبانی
شاید کسی حرم کا تُو بھی ہے آستانہ[۲۲]

مسلمانوں کو ان کی خودی سے آشنا کر کے اقبال ان کو پیغام دیتا ہے کہ:

ہوئی جس کی خودی پہلے نمودار
وہی مہدی، وہی آخر زمانی![۲۳]

خودی کے ساز میں ہے عمرِ جاوداں کا سراغ
خودی کے سوز سے روشن ہیں امتوں کے چراغ[۲۴]

اقبال کے ہاں خودی کی بلندی ہی مقصدِ حیات ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انسان کا ارادہ تقدیر بن جاتا ہے:

خودی شیرِ مولا، جہاں اس کا صید
زمیں اس کی صید، آسماں اس کا صید[۲۵]

اقبال خودی کی نگہبانی کا درس دیتا ہے۔ خودداری کا پیغام دیتا ہے۔ اقبال کی خودی، زندگی ہے، حیاتِ جاوداں ہے۔ یہ ملتِ اسلامیہ کے لیے ایک عظیم ذریعۂ حصولِ قوت ہے۔ خدا ہمیں خودی کے اس بلند مقام سے آگاہ فرمائے جہاں:

خدا بندے سے خود پوچھے، بتا تیری رضا کیا ہے[۲۶]

نوٹ: یہ مقالہ علامہ محمد اقبال کی صد سالہ تقریبات کے موقع پر ۱۹۷۷ء میں گورنمنٹ کالج سیٹلائٹ ٹاؤن راولپنڈی میں منعقد ایک تقریب میں پیش کیا گیا۔

حوالہ جات

* مرحوم صوفی دانشور (۱۵ جنوری ۱۹۲۹ء ــ ۱۸ جنوری ۱۹۹۳ء)۔
۱۔ اصغر حسین اصغر گونڈوی، سرودِ زندگی مشمولہ کلیاتِ اصغر (لاہور: مکتبہ شعر و ادب، فروری ۱۹۷۹ء)، ص ۸۷۔
۲۔ محمد اقبال، اسرارِ خودی مشمولہ اسرار و رموز (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز، ۱۹۷۲ء)، ص ۱۸۔
۳۔ محمد اقبال، ضربِ کلیم مشمولہ کلیاتِ اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص ۵۴۶۔
۴۔ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۳۹۱۔
۵۔ محمد اقبال، ضربِ کلیم، ص ۵۹۱۔
۶۔ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۴۵۵۔
۷۔ ایضاً، ص ۴۵۷۔
۸۔ ایضاً، ص ۴۲۹۔
۹۔ ایضاً، ص ۴۵۵ــ۴۵۶۔
۱۰۔ محمد اقبال، ضربِ کلیم، ص ۵۴۷۔
۱۱۔ ایضاً، ص ۵۴۷۔
۱۲۔ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۳۵۹۔
۱۳۔ ایضاً، ص ۴۱۲۔
۱۴۔ ایضاً۔
۱۵۔ ایضاً، ص ۳۷۷۔
۱۶۔ محمد اقبال، ضربِ کلیم، ص ۵۸۹۔
۱۷۔ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۳۶۷۔
۱۸۔ ایضاً، ص ۳۷۷۔
۱۹۔ محمد اقبال، ضربِ کلیم، ص ۵۹۹۔
۲۰۔ محمد اقبال، بانگِ درا، ص ۳۰۲۔
۲۱۔ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۳۸۷۔
۲۲۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔
۲۳۔ ایضاً، ص ۴۱۲۔
۲۴۔ ایضاً، ص ۴۴۳۔
۲۵۔ ایضاً، ص ۴۵۷۔
۲۶۔ ایضاً، ص ۳۸۲۔

مآخذ

اقبال،محمد۔اسرار و رموز۔لاہور:شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز،۱۹۷۲ء۔

____۔کلیات اقبال اردو۔لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۲۰۰۰ء۔

گونڈوی،اصغر حسین اصغرؔ۔کلیات اصغر۔لاہور:مکتبہ شعر و ادب،فروری۱۹۷۹ء۔

ایوب صابر *

معرکۂ اسرارِ خودی

مثنوی اسرارِ خودی کے خلاف قلمی ہنگامے کی روداد اپنے اپنے طور پر بعض ماہرینِ اقبال نے قلمبند کی ہے۔[1] راقم نے بھی اسے اجمالاً پیش کیا ہے۔[2] اس مقام پر خاص خاص اعتراضات کا جائزہ مقصود ہے۔

لفظ خودی اور اس کے مفہوم پر اعتراضات

لفظ خودی کا لغوی مفہوم غرور اور تکبر بھی ہے۔ اس مفہوم کے تناظر میں 'خودی' کا لفظ بار بار ہدفِ اعتراض بنایا گیا۔ علامہ اقبال نے بھی متعدد بار اس لفظ کی توضیح کی۔ اسرارِ خودی کے دیباچے میں لکھا تھا کہ:

> لفظ خودی کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے کہ یہ لفظ اس نظم میں بمعنی غرور استعمال نہیں کیا گیا جیسا کہ عام طور پر اردو میں مستعمل ہے۔ اس کا مفہوم محض احساسِ نفس یا تعیینِ ذات ہے۔[3]

اس سے بھی پہلے "عجمی تصوف اور اسلام" کے موضوع پر اپنے خطبے کے دوران اقبال نے کہا تھا:

> متصوفین نے یہ لفظ غرور کے معنی میں استعمال نہیں کیا، بلکہ احساسِ ذات، انا اور 'میں' کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کا مقصد یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کو مٹا دے، اپنے نفس کی نفی کر دے، تب معرفت کی منزل پر فائز ہو سکتا ہے حال آنکہ یہ تصور بالکل خلاف اسلام ہے۔[4]

مذکورہ الفاظ کے علاوہ اقبال نے جان، زندگی، من اور روح کے الفاظ خودی کے مترادفات کے طور پر استعمال کیے ہیں۔[۵] انگریزی میں personality (شخصیت)، ego (ذات) اور self (خود) کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔[۶] ڈاکٹر این مری شمل نے تصریح کی ہے کہ:

> روحانی اور غیر فانی ذات یا نفس (self) کے معنوں میں مولانا رومی نے بھی 'خودی' کا لفظ استعمال کیا ہے۔[۷]

اقبال کی توضیحات کے باوجود یہ اعتراض دہرایا جا رہا تھا کہ اقبال کا فلسفۂ خودی مستعار ہے نیٹشے سے۔[۸] اس غلط فہمی کا ایک مرتبہ پھر ازالہ کرنے کے لیے اقبال نے ایک وضاحت (An exposition of the self) نذیر نیازی سے، ۱۹۳۷ء میں، قلمبند کرائی۔ اس مضمون کے آخری حصے میں لفظ خودی کا مفہوم بعنوان 'The Meaning of 'Khudi بیان ہوا ہے۔ اس میں علامہ اقبال نے وضاحت کی ہے کہ لفظ 'خودی' بڑے تامل کے بعد اختیار کیا گیا تھا۔ ادبی نقطۂ نظر سے اس میں خامیاں ہیں اور اخلاقی اعتبار سے فارسی اور عربی دونوں زبانوں میں یہ برے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ 'من' (I) کے لیے دوسرے مابعد الطبیعی الفاظ مثلاً انانیت، نفس، شخص اور انا بھی ایسے ہی خراب ہیں۔ ضرورت ایک ایسے بے رنگ لفظ کی ہے جس کے ساتھ کوئی اخلاقی مفہوم وابستہ نہ ہو۔ اردو اور فارسی میں ایسا کوئی لفظ نہیں ہے۔ خودی کا لفظ میں نے شعری ضرورت کے تحت منتخب کیا اور فارسی میں 'من' (self) کی بے رنگ حقیقت کے لیے لفظ 'خودی' کے استعمال کی شہادت بھی ہے۔

اقبال نے مزید بتایا کہ اخلاقی طور پر میں نے 'خودی' کا لفظ 'خود اعتمادی'— 'بقائے ذات بلکہ ادعائے ذات' (self assertion) کے لیے بھی استعمال کیا ہے؛ ادعائے ذات جب زندگی اور قوت کے لیے ضروری ہو۔ یہ قوت موت کا سامنا کرتے ہوئے بھی صداقت، انصاف اور فرض کی ادائیگی پر قائم رہتی ہے۔ یہ اخلاقی کردار خودی کی قوتوں کو مجتمع کرتا ہے اور انھیں انتشار اور ہلاکت سے بچاتا ہے۔[۹]

دیباچۂ اسرارِ خودی کے آغاز میں بھی خودی کے اس وصف کا اقبال نے ذکر کیا ہے۔ دیباچے کے پہلے جملے میں خودی کو وحدتِ وجدانی یا شعور کا روشن نقطہ کہا ہے جس سے تمام انسانی تخیلات، جذبات اور تمنیات مستنیر ہوتے ہیں۔ یہ ایک پُراسرار شے ہے جو فطرتِ انسانی کی منتشر اور غیر محدود کیفیتوں کی شیرازہ بند

ہے۔یہ 'خودی' یا 'انا' میں اپنے عمل کی رو سے ظاہر اور اپنی حقیقت کی رو سے مضمر ہے۔بالِ جبریل کی ایک غزل میں 'تن کی دنیا' کا بار بار ذکر ہے۔اس میں بھی خودی کے اوصاف بیان ہوئے ہیں۔اپنے من میں ڈوبنے سے زندگی کا سراغ ملتا ہے۔من کی دنیا سوز و مستی اور جذب و شوق کی دنیا ہے۔یہاں نہ افرنگی کا راج ہے نہ برہمن کا۔ستان اس شعر پر ٹوٹی ہے:

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن!

خودی کا خاکہ تو اسرارِ خودی میں پیش ہوا ہے لیکن اقبال زندگی بھر اس خاکے میں رنگ بھرتے رہے ہیں۔مثلاً بالِ جبریل کی نظم 'ساقی نامہ' میں خودی کے متعدد اوصاف نمایاں ہوئے ہیں۔

وحدت الوجود کی مخالفت پر اعتراضات

اسرارِ خودی پر شدید اعتراضات دو وجوہ سے ہوئے۔ایک وجہ اقبال کی حافظ شیرازی پر تنقید تھی اور دوسری وجہ یہ تھی کہ اقبال نے مثنوی کے دیباچے میں وحدت الوجود کی مخالفت کی تھی۔معترضین کے نزدیک اسلام کا کمال تصوف اور تصوف کا کمال وحدت الوجود تھا۔تصوفِ وجودیہ کی مخالفت کو صوفی تحریک مٹانے کی کوشش اور تصوف نیز اسلام پر حملہ تصور کیا گیا۔سید محمد ذوقی شاہ نے لکھا:

> تصوف کلیتًا اسلام ہے، اسلام کی روح ہے، اسلام کا جمال ہے، اسلام کا کمال ہے ... مجھے اس کی ضرورت نہیں کہ وحدت الوجود کے مسئلے پر اقبال سے بحث چھیڑوں۔اس مسئلے کو بحث سے کوئی تعلق ہی نہیں۔یہ کوئی استدلالی چیز نہیں، نہ نوشت و خواند کی اس تک رسائی ہے۔علومِ عقلی اس کے محاصرے سے عاجز ہیں۔عقلِ انسانی اس کے فہم سے قاصر ہے۔[10]

ذوقی شاہ نے یہ بھی لکھا کہ:

> مثنوی اسرارِ خودی میں آزارِ خودی کی جن تیوروں سے حمایت کی گئی ہے وہ باعتبار اپنے نتائج کے ایک حملہ ہے جو اسلام پر اسلام ہی کی آڑ میں ہوا ہے۔[11]

ذوقی شاہ نے بتایا کہ مسلمانوں کا نصب العین اللہ ہے جب کہ اقبال کے نزدیک نظامِ عالم کی تسخیر۔[12] انھوں نے اپنے مضمون کا اختتام ایک شعر پر کیا جس میں ذکر توحید کا ہے۔[13] اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ معترض کے نزدیک توحید اور وحدت الوجود میں کوئی فرق نہیں۔

خواجہ حسن نظامی نے بھی اسرارِ خودی کو مذہب پر حملہ تصور کیا۔[۱۴] انھوں نے وحدت الوجود سے متعلق آٹھ سوالات مرتب کیے۔[۱۵] اور مشائخ سے ان کے جواب حاصل کیے جنھیں اہتمام سے شائع کیا۔ مشیر حسین قدوائی نے ایک مضمون بعنوان "خودی اور رہبانیت" لکھا جس میں رہبانیت کی حمایت میں رسول اکرمؐ کا یہ فرمان نقل کیا کہ "ان کو ہرگز نہ چھیڑیں۔"[۱۶] مختصر یہ کہ روایتی تصوت کے حامیوں نے مثنوی اسرارِ خودی کو، اقبال کی وجودی تصوف کی مخالفت کے باعث، نہ صرف تصوف کے بلکہ اسلام کے بھی خلاف قرار دیا۔

* * *

ان اعتراضات سے بنیادی طور پر، دو سوال پیدا ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ "مثنوی اسرارِ خودی خلافِ اسلام ہے؟" اور دوسرا یہ کہ "کیا وجودی تصوف عینِ اسلام ہے؟" بعض صاحبانِ علم نے جو تصوف کے بھی حامی تھے، مثنوی کو خلافِ اسلام قرار دینے پر گرفت کی۔ مولوی محمود علی نے لکھا:

> خدارا کوئی بتائے کہ نفسِ مثنوی میں اقبال کون سا خیال پیش کرتا ہے جو اسلامی تعلیم کے خلاف یا کم از کم تصوف کے مخالف سمجھا جاتا ہے۔ اقبال انسان کو اس کی اپنی قابلیت اور قدرت کی عطا کردہ نعمتوں سے باخبر ہونے کی ترغیب دیتا ہے۔ کیا یہ اسلام یا تصوف کے خلاف ہے؟
> ... کیا من عرف نفسہ فقد عرف ربہ کہنے والے اپنی بات کے ایسے کچے نکلے کہ اپنے نفس کو پہچاننے کی ترغیب سے بیزار ہو گئے؟ کیا اپنے نفس کو پہچاننے کے بعد جس کو ذاتِ مطلق کا مظہر اتم سمجھتے ہو، اسی میں تم کو کوئی خوبی نظر نہ آئے؟ اور کیا ان خوبیوں سے کام لینے والا تصوف اور اسلام سے باہر ہو جائے گا؟[۱۷]

شاہ محمد سلیمان پھلواری شریف اور اکبر الٰہ آبادی تصوف کے علمبردار تھے لیکن وحدت الوجود کو عینِ اسلام ماننے کے لیے آمادہ نہ ہوئے۔ شاہ سلیمان نے لکھا کہ وحدت الوجود ایک علمی مسئلہ ہے، مشاہدۂ انوار سے اس کا تعلق ضرور ہے مگر مدارِ نجات سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔[۱۸] اپنے ایک خط میں اکبر الٰہ آبادی نے خواجہ حسن نظامی کو لکھا کہ:

> حضرت اقبال نے میرے نزدیک تمہید میں احتیاط نہیں کی اور بڑا مجموعہ دلوں کا مغموم و مایوس ہوگا لیکن اب وہ سنبھل کر مسئلہ وحدت الوجد اور مسئلہ رہبانیت پر گفتگو کریں گے۔ میں آپ کو

> مناسب اور محفوظ جگہ نہ پاؤں گا اگر آپ قرآن مجید سے مسئلہ وحدت الوجود کو ثابت کرنے کے لیے قلم اٹھائیں گے۔ علمائے شریعت نے غالباً فرما دیا ہے کہ یہ مسئلہ جزو اسلام نہیں۔[۱۹]

علامہ اقبال نے اپنے متعدد مضامین اور درجنوں خطوط میں تصوف پر اظہار خیال کیا جس سے اسلامی اور غیر اسلامی تصوف کا فرق و امتیاز واضح ہو جاتا ہے۔ اقبال نے بتایا کہ:

> صوفی تحریک کو مٹانا میرا مقصد نہیں۔ میرا مقصد محض اسلام کی حفاظت ہے۔[۲۰]

اقبال نے لکھا کہ:

> اگر میں تمام صوفیہ کا مخالف ہوتا تو مثنوی میں ان کی حکایات و مقولات سے استدلال نہ کرتا۔[۲۱]

اقبال کا عمل خذ ما صفا ودع ما کدر پر تھا۔ مشرقی اور مغربی فکر و ادب کے علاوہ متصوفانہ لٹریچر کے بارے میں بھی ان کی یہی روش رہی ہے۔[۲۲] ایک ہی صوفی کے ہاں اگر کوئی بات مفید اور اسلام کے مطابق دیکھی تو اسے اپنا لیا اور مضر نیز خلاف اسلام نظر آئی تو اس پر گرفت کی۔ یہ حقیقت نمایاں طور پر سامنے آتی ہے کہ اقبال کے نزدیک اعتبار صرف قرآن حکیم کا ہے۔ انھوں نے تصوف کو بھی قرآن ہی کے معیار پر پرکھا اور حسب ذیل نتیجے تک پہنچے:

> مجھے اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں ایک عرصے تک ایسے مسائل و عقائد کا قائل رہا جو بعض صوفیہ کے ساتھ خاص ہیں اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدبر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہ قدمِ ارواحِ کملا، مسئلہ وحدت الوجود یا مسئلہ تنزلات ستہ یا دیگر مسائل جن کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب انسان کامل میں کیا ہے۔ مذکورہ بالا تینوں مسائل میرے نزدیک مذہب اسلام سے کوئی تعلق نہیں رکھتے۔[۲۳]

اس ضمن میں اقبال کا خط بنام حسن نظامی مورخہ ۳۰ دسمبر ۱۹۱۵ء خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

> میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی قوی ہو گیا تھا، کیونکہ فلسفۂ یورپ بحیثیت مجموعی وحدت الوجود کی طرف رخ کرتا ہے، مگر

قرآن پر تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا بغور مطالعہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مجھے اپنی غلطی معلوم ہوئی اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا۔[۲۴]

اسی خط میں اقبال نے توحید اور وحدت الوجود کا فرق واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

اصل بات یہ ہے کہ صوفیہ کو توحید اور وحدت الوجود کا مفہوم سمجھنے میں سخت غلطی ہوئی ہے۔ یہ دونوں اصطلاحیں مرادف نہیں بلکہ مقدم الذکر کا مفہوم خالص مذہبی ہے اور مؤخر الذکر کا مفہوم خالص فلسفیانہ ہے۔ توحید کے مقابلے میں یا اس کی ضد لفظ 'کثرت' نہیں جیسا کہ صوفیہ نے تصور کیا ہے بلکہ اس کی ضد شرک ہے۔ وحدت الوجود کی ضد 'کثرت' ہے۔ اس غلطی کا نتیجہ یہ ہوا کہ جن لوگوں نے وحدت الوجود یا زمانہ حال کے فلسفۂ یورپ کی اصطلاح میں توحید کو ثابت کیا وہ مؤحد تصور کیے گئے۔ حالانکہ ان کے ثابت کردہ مسئلے کا تعلق مذہب سے نہ تھا بلکہ نظامِ عالم کی حقیقت سے تھا۔ اسلام کی تعلیم نہایت صاف و روشن ہے یعنی یہ کہ عبادت کے قابل صرف ایک ذات ہے۔ باقی جو کچھ کثرت نظامِ عالم میں نظر آتی ہے، وہ سب کی سب مخلوق ہے۔[۲۵]

وجودی تصوف سکون، جمود اور رہبانیت کو جنم دیتا ہے جب کہ اقبال کے نزدیک اسلامی تصوف دنیاداری اور رہبانیت کے درمیان اعتدال کی راہ ہے اور اس کا زور عمل پر ہے جس کا نقطۂ کمال جہاد ہے۔ رہبانی یا عجمی تصوف پر اقبال کا ایک بڑا اعتراض یہ ہے کہ اسلامی دستور العمل میں باطنی معانی تلاش کر کے عجمی صوفیہ نے اسلام کو مسخ کر دیا۔ قبل از اسلام بیشتر عجمی شعرا وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے۔ اسلام نے اس رجحان کو روکا لیکن وقت پا کر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا اور اس طرح مسلمانوں میں وجودی لٹریچر کی بنیاد پڑی۔ ان شعرا نے نہایت عجیب و غریب اور بظاہر دلفریب طریقوں سے شعائرِ اسلام کی تردید و تنسیخ کی ہے اور اسلام کی ہر محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے۔[۲۶]

اقبال نے اس تصوف کو عینِ اسلام کہا جس کا مقصد شعائرِ اسلامیہ میں خلوص پیدا کرنا ہے اور اس تصوف کو رد کیا جو باطنی دستور العمل پر مبنی ہے۔ اس ضمن میں ایک مستقل مضمون "علمِ ظاہر و علمِ باطن" لکھ کر احادیث نیز جید علما و صوفیہ کی آرا کے حوالے سے باطنی علم کو غیر مستند اور نا قابلِ اعتبار ٹھہرایا۔[۲۷] ایک اور مضمون میں مخفی اصول کو عجمیت کا دھندلکا کہہ کر اس سے باہر نکلنے کی تلقین کی اور اس بات پر زور دیا کہ دنیائے اسلام کے

احیا کا انحصار اس پر ہے کہ بڑی سختی سے توحید کے اصول کو اپنایا جائے۔[۲۸] اقبال نے وحدت الوجود کو بار بار غیر اسلامی قرار دیا اور اس کی تردید و مذمت کی۔[۲۹] حالتِ صحو کو مفید اور حالتِ سکر کو مضر اور اسلام کے منافی بتایا۔[۳۰] اور رہبانیت کو غیر اسلامی ثابت کیا جس سے خواجہ حسن نظامی نے بھی بالآخر اتفاق کر لیا۔[۳۱]

اسرارِ خودی نامعقول

اپنے مضمون بعنوان ''سر اسرار خودی'' میں حسن نظامی نے اسرارِ خودی کو پانچ وجوہ سے نامعقول قرار دیا۔[۳۲] اقبال نے اسی عنوان سے لکھے گئے مضمون میں پانچوں وجوہ پر بحث کی۔[۳۳] حسن نظامی نے پہلی وجہ یہ بیان کی کہ اقبال نے خودی کی حفاظت پر جو کچھ لکھا ہے، وہ کچھ انوکھا اور نرالا نہیں بلکہ قرآن شریف کی تعلیم سے بہت ہی کم ہے لہٰذا بمقابلۂ قرآن اس کی ضرورت نہیں اور جس کی ضرورت نہ ہو اس سے اتفاق کیوں کروں۔حسن نظامی کا یہ اعتراض عجیب تھا۔اگر کوئی نماز کی تلقین کرے تو کیا یہ موقف اختیار کرنا مناسب ہوگا کہ چونکہ قرآن میں نماز ادا کرنے کی بار بار تاکید کی گئی ہے لہٰذا بمقابلہ قرآن یہ تلقین کم ہے،اس لیے اس سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔(اس موقف سے ظاہر ہے کہ خواجہ حسن نظامی اور ان کے حامیوں کی یہ رائے درست نہیں تھی کہ مثنوی اسرارِ خودی اسلام پر حملہ ہے۔)اقبال نے اس بات سے اتفاق کیا کہ قرآن میں تعلیمِ خودی زیادہ ہے اور اس دلیل پر حیرت ظاہر کی کہ چونکہ حسن نظامی کو مثنوی کی ضرورت نہیں،اس لیے وہ نامعقول ہے۔

حسن نظامی نے مثنوی کے نامعقول ہونے کی دوسری وجہ یہ بتائی کہ دیباچے میں مسئلہ وحدت الوجود اور صوفیوں کو ملزم قرار دیا گیا ہے۔اقبال کا مقصد صوفی تحریک کو دنیا سے مٹانا ہے اور وہ اس میں قیامت تک کامیاب نہیں ہو سکتے لہٰذا مثنوی بے نتیجہ اور لغو ہے۔اقبال نے جواب میں لکھا کہ ناکامی لغویت کا ثبوت نہیں ہوتی اور نہ صوفی تحریک کو مٹانا میرا مقصد ہے۔اقبال نے اس طرف توجہ دلائی کہ جو الزام میں نے وجودی صوفیوں پر لگایا ہے اسے حسن نظامی دلائل سے بے بنیاد ثابت کرتے تو ایک بات ہوتی۔

نامعقولیت کی تیسری وجہ یہ بتائی گئی کہ مصنف نے دیباچے میں حکمائے یورپ کی پیروی میں اپنے عقائد بدل دینے کی صلاح دی ہے۔اقبال نے جواب میں لکھا کہ اگر یہ وجہ صحیح ہوتی تو مثنوی کو نامعقول قرار دینے کے لیے یہی ایک وجہ کافی تھی۔اقبال نے دیباچے کی متعلقہ عبارت نقل کی[۳۴] اور لکھا کہ ''کہاں میں نے مسلمانوں کو یہ صلاح دی ہے کہ وہ اپنے عقائد بدل دیں۔''[۳۵]

نامعقولیت کی چوتھی وجہ یہ بتائی گئی کہ مثنوی گو خودداری سکھاتی ہے مگر ساتھ ہی مغربی خود غرضی بھی سکھاتی ہے جو اسلام کے سراسر خلاف ہے۔ اقبال نے اس دعوے کو غلط قرار دیا اور لکھا کہ اس کی تائید میں مثنوی کا ایک شعر پیش نہیں کیا گیا۔

حسن نظامی نے پانچویں وجہ یہ بتائی کہ اس مثنوی نے میری خودی کی توہین کی ہے۔ جواباً اقبال نے لکھا کہ چونکہ خواجہ صاحب حافظ کے حلقہ بگوش ہیں اور مثنوی میں حافظ پر تنقید کی گئی ہے اس لیے ان کے نزدیک مثنوی نامعقول ہے۔ اقبال نے اس ضمن میں اپنا معقول دفاع کیا؛ اس کے باوجود بعد میں حافظ سے متعلق اشعار مثنوی سے خارج کر دیے اور اس طرح حافظ کے ارادت مندوں کی شکایت رفع کر دی۔

تنقیدِ حافظ پر اعتراضات

خواجہ حسن نظامی نے اقبال کی تنقیدِ حافظ کو حافظ کی 'بے حرمتی' اور 'آبروریزی' کہہ کر احتجاج کیا۔ انھوں نے لکھا کہ اگر اقبال سچے ہیں کہ کلامِ حافظ نے مسلمانوں کو کم ہمت بنا دیا تو میں پوچھوں گا کہ آنحضرتؐ نے جو دنیا سے ہر بار کی مذمت کی تھی، اس سے مسلمانوں کی ہمت کیوں نہ ٹوٹی۔ اسرارِ خودی دنیا کو مقدم کر کے کیا دکھا سکے گی۔[۳۶] مسلم فلاسفر وطبعی، نے دعویٰ کیا کہ حافظ کا تصوف قرآن مجید سے ایک حرف بھی جدا نہیں اور اقبال کے خیالات ناچ نہ جانے آنگن ٹیڑھا کے مصداق کمزور ہیں۔[۳۷] مشیر حسین قدوائی نے اپنے مضمون بعنوان 'اسرارِ خودی دیوانِ حافظ' میں اقبال کے مصرعے الحذر از گوسفندان الحذر' کو بے ادبانہ اور طفلانہ کہہ کر اس کا جواب لکھا اور حافظ کے اشعار نقل کر کے اقبال کے اس دعوے کی تردید کی کہ حافظ کا فلسفہ خودی کو فنا کرتا ہے یا پست ہمتی سکھاتا ہے۔ قدوائی کے نزدیک حافظ کا فلسفہ انسان کے بہترین اوصاف پر حاوی ہے۔[۳۸] حکیم فیروزالدین طغرائی نے ایک رسالہ لسان الغیب شائع کیا اور لکھا کہ اسرارِ خودی کا مطالعہ یاس آفرین ثابت ہوا اس لیے کہ اقبال اربابِ مشاہدہ میں سے نہیں ہیں، نیز اقبال نے کلامِ حافظ میں موجود جوش، ولولہ انگیزی، تحریکِ عمل، صبر واستقلال، حزم واحتیاط اور فلسفۂ اخلاق کی تعلیم کو نظر انداز کر دیا ہے۔[۳۹] پیرزادہ مظفر احمد فضلی اور ملک محمد کاشمیری نے مثنویاں لکھ کر حافظ کی تعریف کی اور اقبال کو برا بھلا کہا۔[۴۰]

خواجہ حسن نظامی کے (بعد کے) اس اعتراف کا ذکر ہو چکا ہے کہ قرآن میں جو دعا سکھائی گئی ہے وہ اولاً دنیا اور ثانیاً آخرت کی بھلائی کے لیے ہے۔[۴۱] مسلم فلاسفر وطبعی کے مضمون اور مذکورہ مثنویوں میں خواجہ

حافظ سے ارادت مندی کا اظہار ہے۔ ان کا کوئی علمی مقام نہیں البتہ قدوائی او طغرائی نے کلامِ حافظ کے اوصاف مثالوں سے واضح کیے اور علامہ اقبال نے، اس ضمن میں، اپنے موقف کی وضاحت بھی کی۔ انھوں نے لکھا کہ:

> شاعرانہ اعتبار سے میں حافظ کو نہایت بلند پایہ سمجھتا ہوں ... وہ انسانی قلب کے راز کو پورے طور پر سمجھتے ہیں لیکن فردی اور ملی اعتبار سے ... اگر کسی شاعر کے اشعار اغراضِ زندگی میں مد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے مضرت رساں ہے ... وہ (خواجہ حافظ) ایک ایسی کیفیت کو محبوب بناتے ہیں جو اغراضِ زندگی کے منافی ہے بلکہ زندگی کے لیے مضر ہے ... اس میں شک نہیں کہ ان کے دیوان میں ایسے اشعار موجود بھی ہیں جو تحفظِ ذاتی کے مد ہیں۔ مگر میری تنقید پر رائے زنی کرنے والوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ حافظ شیرازی مسلمان تھے اور ان کے رگ و ریشے میں اسلام تھا۔ وحدت الوجودی تصوف نے خواہ ان کے نقطۂ نظر کو کتنا ہی تبدیل کیوں نہ کر دیا ہو، یہ ممکن نہیں کہ کبھی صحو سکر پر غالب نہ آتا ہو اور وہ ایسے اشعار نہ لکھتے ہوں۔ حکیم فیروز الدین صاحب طغرائی نے اپنے رسالہ لسان الغیب میں ایسے بہت سے اشعار لکھے ہیں اور گو انھوں نے اپنے خیال میں میری مخالفت کی ہے، حقیقت میں انھوں نے میرے مقصد کی تصدیق کی ہے ... بحیثیت مجموعی خواجہ حافظ کا اخلاقی نصب العین حالتِ سکر ہے نہ حالتِ صحو۔ اور کسی شاعر کی تنقید کے لیے اس کے عام نصب العین ہی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔[۴۲]

اقبال نے دوسرے مضامین اور متعدد خطوط میں اپنی تنقیدِ حافظ کی مخالفت پر اظہارِ خیال کیا ہے۔[۴۳] ملّی نشاۃ ثانیہ، اور حافظ سے متعلق اشعارِ مثنوی سے حذف کرنے کے تناظر میں، اکبر الٰہ آبادی کے نام ان کے مکتوب مورخہ ۱۱ جون ۱۹۱۸ء کا ایک اقتباس درج کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اقبال کا موقف اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> آج اور کل دو اور خط آپ کے موصول ہوئے۔ میں نے خواجہ حافظ پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے میکشی بڑھ گئی۔ میرا اعتراض حافظ پر بالکل اور نوعیت کا ہے۔ اسرارِ خودی میں جو کچھ لکھا گیا وہ ایک لٹریری نصب العین کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی

صدیوں سے پاپولر ہے۔ اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا، اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے۔ خواجہ حافظؒ کی ولایت سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا نہ ان کی شخصیت سے، نہ اشعار میں 'مے' سے مراد وہ 'مے' ہے جو لوگ ہوٹلوں میں پیتے ہیں بلکہ اس سے وہ حالتِ سکر (narcotic) مراد ہے جو حافظ کے کلام سے بحیثیتِ مجموعی پیدا ہوتی ہے ... عجمی تصوف سے لٹریچر میں دلفریبی اور حسن و چمک پیدا ہوتا ہے مگر ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اسلامی تصوف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لٹریچر پر ہوتا ہے۔ میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالکِ اسلامیہ میں قابلِ اصلاح ہے۔ pessimistc literature کبھی زندہ نہیں رہ سکا۔ قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا optimistic ہونا ضروری ہے۔ اسرارِ خودی میں حافظؒ پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو خارج کرکے اور اشعار لکھے ہیں جن کا عنوان یہ ہے: "درحقیقتِ شعر و اصلاحِ ادبیاتِ اسلامیہ"۔ ان اشعار کو پڑھ کر مجھے یقین ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جائیں گی اور میرا اصل مطلب واضح ہو جائے گا۔[۴۴]

کچھ اور اعتراضات

صوفی حلقہ تنقیدِ افلاطون پر بھی معترض ہوا۔ اقبال کی کی تنقید رہبانیت اور اعیان کی بنا پر تھی۔ جواباً کسی نے، اسلامی حوالوں سے، اعیان کو ثابت نہ کیا۔ ذوقی شاہ نے "یورپی فلسفہ ٹو لئے" پر اعتراض کیا اور اقبال پر مغرب زدگی کا الزام عائد کر دیا۔[۴۵] حسن نظامی نے بھی لکھا کہ:

> اسرارِ خودی میں کن کن یورپین فلاسفروں کی روح ہے، اس کو ذرا سمجھ لینے دو۔[۴۶]

اسرارِ خودی کا ترجمہ شائع ہوا تو یورپی تبصرہ نگاروں نے تصورِ خودی کو نیٹشے اور برگسان سے مستعار بتایا۔ اس کے نتیجے میں ہندوستانی معترضین نے اس الزام کو اپنا وطیرہ بنا لیا اور اسے بار بار دہراتے رہے ہیں۔ چنانچہ اس کا مفصل مطالعہ "کیا فکرِ اقبال مستعار ہے؟" کے زیرِ عنوان راقم نے اپنی کتاب اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ میں پیش کیا ہے۔

یہ اعتراض بھی ہوا کہ اقبال نے، مثنوی میں اجتماعی خودی کو نظر انداز کر دیا ہے جب کہ اجتماعی خودی اسرارِ خودی کے موضوع سے باہر تھی؛ چنانچہ اگلے ایڈیشن میں مثنوی کے نام کے نیچے "یعنی حقائقِ حیاتِ فردیہ" کے الفاظ کا اضافہ کر دیا۔[۴۷]

جماعتی خودی کے رموز مثنوی کے دوسرے حصے (رموزِ بیخودی) میں جلدی پیش ہونا تھے لیکن اسرارِ خودی کے خلاف برپا قلمی ہنگامے کے باعث اس میں تاخیر ہوئی۔[۴۸] ذوقی شاہ نے سورۃ الشعراء کی وہ آیات درج کیں جن میں کہا گیا ہے کہ شعرا کی پیروی گمراہ لوگ کرتے ہیں۔ بعد ازاں لکھا کہ:

> اقبال اپنی تحقیقات کے نتائج کھلے میدان میں آکر آشکارا کرتے اور ادائے مطلب کے لیے وہ طرز اختیار کرتے جو شاعرانہ رنگ آمیزیوں سے پاک ہوتا۔[۴۹]

لیکن جب اقبال کو کھلے میدان میں آنا پڑا اور انھوں نے اپنے نتائجِ تحقیق نثر میں بیان کیے تو ذوقی شاہ نے خاموشی اختیار کر لی۔ یہ عجیب بات ہے کہ اقبال کے قدامت پسند معترضین نے جب کبھی سورۃ الشعراء کی مذکورہ آیات کا حوالہ، انہدامِ اقبال کے لیے، پیش کیا تو اسی سورۃ کی بعد کی آیات کو نظر انداز کر دیا جن میں صاحبِ ایمان شعرا کا استثنا ہے۔[۵۰]

مثنوی اسرارِ خودی سر علی امام کے نام منسوب کی گئی تھی۔ خواجہ حسن نظامی نے اس پر اعتراض کیا۔ انھوں نے لکھا کہ ایک دنیادار کے سامنے سر جھکا کر اقبال نے اپنی مثنوی کے خلاف کیا ہے۔ اقبال نے اس کے جواب میں وضاحت کی کہ ڈیڈیکیشن کا مطلب تذلل نہیں جیسا کہ کوئی مرید اپنے پیر کے آگے سجدہ کرتا ہے۔ خواجہ صاحب کے ذہن میں کوئی ایسی بات ہے تو درست نہیں ہے۔ ڈیڈیکیشن سے مراد محض اظہارِ محبت و اخلاص ہے جو دو آدمیوں کے ذاتی تعلقات پر مبنی ہوتا ہے۔[۵۱]

اس میں اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن) کی مرتب شائستہ خاں نے ایک خاص نکتے کی طرف توجہ دلائی ہے۔ لکھا ہے کہ:

> اس انتساب کو صرف ایک عام سی مدحیہ نظم مان کر پڑھا گیا۔ پھر پڑھا گیا تو سمجھا نہیں گیا، اور سمجھا گیا تو فقط اتنا کہ علی امام کا قصیدہ ہے۔[۵۲]

انتساب کے کل انیس اشعار تھے جن میں گیارہ اشعار اقبال کے بارے میں تھے۔ اسرارِ خودی کے دوسرے ایڈیشن میں ان اشعار کو انتساب سے نکال کر تمہید میں شامل کر دیا گیا۔ انتساب کے آٹھ اشعار جو علی امام سے متعلق تھے دوسرے ایڈیشن میں شامل رکھے گئے البتہ تیسرے ایڈیشن میں انھیں شامل نہ کیا گیا۔ ان آٹھ اشعار میں سے پہلے دو اشعار بظاہر قابلِ اعتراض نظر آتے ہیں جو حسبِ ذیل ہیں:

اے امام! اے سید والا نسب
دودمانت فخر اشراف عرب
سلطنت را دیدہ افروز آمدی
عقل کل را حکمت آموز آمدی

اس ضمن میں شائستہ خاں نے لکھا کہ:

> وہ سید تھے اور اچھے نسب کے سید (نواب امداد اثر کے صاحبزادے)۔سیدوں کا خاندان نسبتِ رسالت سے عرب کے اشراف کے لیے بھی فخر کا باعث تھا اور امام سرعلی امام تھا۔ پہلے شعر میں اس کے سوا اور کچھ نہیں اور اس میں بھلا قابلِ اعتراض بات کیا ٹھہرتی ہے ۔ اگلے شعر میں یہ ہے کہ سلطنت کے لیے تو دیدہ افروز ہے اور سلطنتِ ہند چلانے والے (عقلِ کل—وائسرائے) کے لیے حکمت آموز۔[۵۳]

شائستہ خاں نے علی امام کے متعدد اوصاف بیان کیے ہیں ۔مثلاً وہ وائسرائے کی کونسل کے ممبر یعنی ہندوستان کے وزیرِ قانون تھے ۔ان کی تحریک پر سلطنتِ ہند کا دارلحکومت کلکتہ سے دہلی تبدیل کیا گیا ۔ان کے اصرار پر بہار و اڑیسہ کو بنگال سے الگ ایک صوبے کی حیثیت دی گئی ۔آل انڈیا مسلم لیگ کے بانیوں میں شامل تھے اور ۱۹۰۸ء میں لیگ کے اجلاسِ امرتسر کی صدارت کی ۔ یہ اوصاف بیان کرنے کے بعد شائستہ خاں نے سوال اٹھایا ہے کہ:

> اس شخص کے واسطے سلطنت کے لیے دیدہ افروز کے الفاظ استعمال کرنا کچھ اس کی واقعی حیثیت سے آپ کو کم نہیں لگتا؟[۵۴]

ان سب باتوں کے باوجود اقبال نے کچھ اور کر دیا ۔وہ ایک سلیم الطبع انسان تھے ۔خود تنقیدی بھی ان کی شخصیت کا اہم پہلو تھا ۔وہ مناسب کے لیے نامناسب کو ترک کر دیتے تھے اور مناسب کی جگہ زیادہ مناسب کو اختیار کر لیتے تھے ۔اسرارِ خودی کے پہلے ایڈیشن کے ساتھ بھی انھوں نے یہی سلوک کیا ۔دوسرے ایڈیشن سے خواجہ حافظ سے متعلق اشعار اور دیباچہ حذف کر دیے؛ وجوہ محمد اسلم جیراجپوری کے نام اپنے مکتوب بمورخہ ۱۷ مئی ۱۹۱۹ء میں بھی بیان کی ہیں ۔[۵۵]

معرکۂ اسرارِ خودی پر مجموعی نظر

اقبال تصوف کے خلاف نہیں تھے؛ غیر اسلامی تصوف کے مخالف تھے۔ ان کے نزدیک وجودی تصوف سرزمینِ اسلام میں اجنبی پودا تھا۔ اقبال نے تصوف میں غیر اسلامی عناصر کی نشاندہی کی اور ان سے مسلمانوں کو بچانا چاہا۔ تصوف کا نام ابتدا سے اسلام میں موجود نہیں تھا لیکن بقول اقبال مسلمانوں نے صوفی اور تصوف کی اصطلاح اس لیے قبول کی کہ:

> ابتدائی زمانے میں تصوف کا مقصد اور مفہوم سوائے زہد و عبادت کے اور کچھ نہ تھا۔[۵۶]

ایثار، فقر، صبر و توکل، معرفت، حبِ خدا اور محبتِ رسولؐ ایسے اوصاف ہیں جنھیں اسلام سے جدا نہیں کیا جا سکتا اور اخلاق و عمل کے اعتبار سے تصوف کا یہی حصہ ہے، جس کے اقبال طرفدار ہی نہیں علمبردار بھی ہیں۔ یہ اخلاص فی العمل ہے اور اسلام کا کمال ہے۔ یہ تصوف نظریۂ توحید کا نقیب اور شریعتِ اسلامیہ کا پابند ہے۔ تصوفِ وجودیہ توحید کے تصور کو آلودہ کرتا ہے؛ یہی نہیں خالق و مخلوق کا امتیاز ختم کرنے سے تصورِ توحید کی تردید ہو جاتی ہے۔ مخلوق کے وجود کا انکار بھی توحید کے منافی ہے کہ یہ خدا کی صفتِ تخلیق کا انکار ہے۔ تصوفِ وجودیہ توحید کو مسخ کرنے کے علاوہ اسلامی شعائر سے بھی لاتعلق ہو جاتا ہے اور یہ عمل باطنی علم کی بنیاد پر سرانجام پاتا ہے اور اس باطنی علم کا کوئی جواز و اعتبار نہیں ہے۔ پیغمبرِ آخرؐ نے اللہ کا پیغام بہ تمام و کمال انسانوں تک کھلے عام پہنچایا۔ وجودی تصوف کی انتہا رہبانیت اور اسلامی تصوف کا نکتۂ کمال جہاد ہے۔ اسلام نے رہبانیت کی اجازت نہیں دی اور جہاد کا حکم دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک وجودی تصوف قوائے عمل کو کمزور کرتا ہے اور غیر اسلامی ہے۔[۵۷] یہ تصوف دورِ انحطاط میں مقبول ہوا اور اس نے زوال کو تیز تر کیا۔

تصورِ خودی پیش کرنے کا مقصد مسلمانوں کو زوال کی دلدل سے نکالنا، انھیں بیدار کرنا، ان کے قوائے عمل کو توانا بنانا اور ملّی استحکام کی بنیاد رکھنا تھا۔ تربیتِ خودی کے مراحل اطاعتِ الٰہی، ضبطِ نفس، اور نیابتِ الٰہی پر مشتمل ہیں جب کہ وجودی صوفیہ موجود فی الخارج کی کثرت کو فریبِ نظر قرار دے کر انسانی انفرادیت کی نفی کر دیتے ہیں۔ تصورِ خودی توحید پر مبنی ہے اور انسان کو خدائی صفات جذب کرنے کی تلقین کرتا ہے جب کہ وجودی تصوف کی غایت ذاتِ خداوندی میں فنا ہونا ہے۔ فنا کی بھی جو تعریف بعض اکابر صوفیہ اور خود علامہ اقبال نے کی ہے وہی فنا کی بہتر تعبیر ہے۔[۵۸] وحدت الوجود وصال پر اور تصورِ خودی فراق پر زور دیتا ہے۔ فراق سے

دوری مراد نہیں بلکہ انسانی انفرادیت کا اثبات ہے جیسے سمندر میں موتی اپنی ہستی کو برقرار رکھتا ہے۔ وجودی تصوف مرگِ آرزو جب کہ تصورِ خودی لذتِ طلب کا آئینہ دار ہے۔ تصوفِ وجودیہ کا اصرار سکر پر ہے اور تصورِ خودی کا صحو پر۔ مختصر یہ کہ وجودی یا عجمی تصوف انحطاط کی علامت جب کہ تصورِ خودی نشاۃِ ثانیہ کا نقیب ہے۔ اقبال کو معلوم تھا کہ اس کی مخالفت ہوگی لیکن وہ یہ بھی جانتے تھے کہ یہ بیج جو وہ مردہ زمین میں بو رہے ہیں، اُگے گا اور بار آور ہوگا۔[59]

اسرارِ خودی کی اشاعت کے بعد، ہندوستان میں، عجمی تصوف کے علمبردار اس کے خلاف احتجاج کرنے، اس کا توڑ کرنے اور اس پر ماتم کرنے میں مصروف تھے۔ چند ہی برس بعد جب اسرارِ خودی کا انگریزی میں ترجمہ شائع ہوا تو مغرب کے تبصرہ نگاروں کا ردِّعمل چشم کشا تھا۔ برطانیہ کے بعض نقادوں نے مثنوی کو اسلامی احیا کا اقدام قرار دے کر اس کی اہمیت پر روشنی بھی ڈالی اور اسی بنا پر اسے خطرے کی گھنٹی بھی سمجھا۔ ایل ڈکنسن نے اقبال کو افقِ مشرق پر طلوع ہونے والا سرخ ستارہ قرار دیا لیکن امریکی تبصرہ نگار ہربرٹ ریڈ کسی تعصب میں مبتلا نہیں تھا۔ اس نے لکھا:

> آج جب کہ ہمارے مقامی شعرا اپنے بے تکلف احباب کے حلقے میں بیٹھے کیٹس کے تتبع میں کتے، بلیوں اور ایسے ہی گھریلو موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے ہیں تو ایسے میں لاہور میں ایک ایسی نظم تخلیق کی گئی ہے جس کے بارے میں ہمیں یہ بتایا گیا ہے کہ اس نے مسلمانوں کی جوان نسل میں طوفان برپا کر دیا ہے اور ان میں سے ایک (ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری) کے بقول "اقبال ہمارے لیے مسیحا بن کر آیا ہے اور اس نے مُردوں میں زندگی کی لہر دوڑا دی ہے۔"

ہربرٹ ریڈ نے اقبال کا موازنہ اپنے عظیم شاعر والٹ وٹمین نیز جرمن فلسفی نطشے سے بھی کیا اور دونوں کے مقابلے میں اقبال کے کارنامے کو برتر قرار دے کر عظمتِ اقبال کے آگے سرِ تسلیم خم کر دیا۔[60]

اقبال نے وحدت الوجود کی کھل کر مخالفت کی۔ تصوفِ وجودیہ کے حامیوں نے اقبال کی مخالفت بھی کھل کر کی تاہم شاہ محمد سلمان اور اکبر الہ آبادی نے جب وحدت الوجود کو عینِ اسلام، نجات کا مدار اور جزوِ اسلام ماننے سے انکار کیا تو ان کے دعووں کا وزن بہت گھٹ گیا۔ بقول خواجہ حسن نظامی:

> حضرت اکبر الہ آبادی کے اتباع سے متاثر ہو کر راقم الحروف اور ڈاکٹر صاحب دونوں نے

اس بحث کو ترک کر دیا تھا۔[۶۱]

حسن نظامی اس امتناع کی پاسداری پوری طرح نہ کر سکے۔[۶۲] البتہ اقبال نے بہت احتیاط کی۔ وحدت الوجود کا نام لے کر اس کی مخالفت ترک کر دی۔ تاریخ تصوف کے دو باب لکھ لینے کے باوجود کتاب کی تکمیل اور اشاعت سے ہاتھ اٹھا لیا۔ اسرارِ خودی کے اگلے ایڈیشنوں سے دیباچہ، حافظ شیرازی سے متعلق اشعار اور انتساب خارج کر دیے۔ اس طرح معترضین کی شکایات بڑی حد تک رفع ہو گئیں۔ انتساب کے ضمن میں ایک قابلِ ذکر نکتہ یہ ہے کہ علی امام کی قابلیت، منصب اور اقبال سے دوستانہ تعلق کے باوصف ایک خرابی جو ابھی پردۂ تقدیر میں تھی، اس اعزاز سے مطابقت نہ رکھتی تھی۔ علی امام جداگانہ انتخابات کے حامی اور وکیل تھے لیکن آگے چل کر اپنا رُخ دوسری طرف کر لیا۔ انھوں نے نہرو رپورٹ کی تائید کی اور ہندی قوم پرست گروہ میں شامل ہو کر کانگرسی سیاست کی تقویت کا باعث بنے۔[۶۳] اور علامہ اقبال کو ان کے بدلے ہوئے سیاسی رُخ کے خلاف بیان جاری کرنا پڑے۔[۶۴]

اقبال نے اپنا ادبی نصب العین تبدیل کیے بغیر مذکورہ بالا تبدیلیاں کیں۔ اس سے ان کی طبعی سلامتی ظاہر ہوتی ہے۔ مذکورہ معرکے کے دوران تصوفِ وجودیہ یا عجمی تصوف کے ضمن میں جو نثری ذخیرہ فراہم ہوا؛ اصلاحِ تصوف میں اس کا اہم کردار ہے۔ اصلاحِ تصوف کا کام اقبال نے جاری رکھا جو مسلم تعمیرِ نو کے لیے ایک ناگزیر ضرورت تھی۔

حواشی و حوالہ جات

* سابق سربراہ شعبۂ اقبالیات، علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ دیکھیے: محمد عبداللہ قریشی، ''حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں'' مشمولہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)؛ جاوید اقبال، ''مثنوی ہنگامہ'' زندہ رود (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)؛ صابر کلوروی، ''تاریخ تصوف کا پس منظر'' مشمولہ تاریخ تصوف از علامہ اقبال (لاہور: مکتبہ تعمیر انسانیت، ۱۹۸۵ء)۔

۲۔ دیکھیے: ایوب صابر، ''روایتی عجمی تصوف کے حامی'' مشمولہ معترضینِ اقبال (نئی دہلی: انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)؛ ص ۶۱-۷۹۔

۳۔ سید عبدالواحد معینی، مرتب مقالاتِ اقبال (لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۸۸ء)، ص ۱۹۹۔

۴۔ محمد عبداللہ قریشی: "حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں" مشمولہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)، ص ۶۵۔

۵۔ مثالیں حسب ذیل ہیں:

جان:

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے پیکرِ خاکی میں جاں پیدا کرے

("خضرِ راہ" بانگِ درا)

زندگی:

زندگی کی قوتِ پنہاں کو کر دے آشکار
تا یہ چنگاری فروغِ جاوداں پیدا کرے

("خضرِ راہ" بانگِ درا)

من:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

("غزل ۷/۲" بالِ جبریل)

روح:

بیا از من بگیر آں دیر سالہ
کہ بخشد روح با خاکِ پیالہ!

("بہ یارانِ طریق" ارمغانِ حجاز)

(آ، مجھ سے وہ کہنہ شراب حاصل کر جو پیالے کی خاک میں جان ڈال دیتی ہے)۔

۶۔ دیکھیے: *Stray Reflections* (A Note-book by Allama Iqbal) مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۵، ۳۶۔

انگریزی خطبات میں ego اور self کا استعمال عام ہے۔ person کا لفظ بھی استعمال کیا ہے۔

۷۔ *Gabriel's Wing*، "پیش لفظ" (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۹ء)، ص xiii۔ عمل لکھتی ہیں:

> Whether Iqbal knew the passage or not-it is important to see that Rumi has used the term Khudi in the sense of the spiritual, unperishable Self of the human being.

۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر ایوب صابر: "کیا فکرِ اقبال مستعار ہے؟" مشمولہ اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات

اور تاویلات کا جائزہ (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء)، ص ۳۰تا۹۹۔

۹۔ دیکھیے: شاہد حسین رزاقی، مرتب *Discourses of Iqbal* (لاہور: اقبال اکیڈمی پاکستان، ۲۰۰۳ء)، ص ۲۰۱-۲۰۳۔

۱۰۔ دیکھیے: نقدِ اقبال حیاتِ اقبال میں مرتب ڈاکٹر تحسین فراقی (لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۲ء)، ص ۳۸۱-۳۹۵۔

۱۱۔ ایضاً۔

۱۲۔ تخلیق مقاصد اصل نصب العین کے تحت ہوتی ہے۔ تسخیر فطرت اصل نہیں ذیلی مقصد ہے۔ اصل مقصد کی نشاندہی اسرارِ خودی کی اس سرخی سے ہوتی ہے "دربیان اینکہ مقصدِ حیاتِ مسلم اعلائے کلمۃ اللہ است ..." ذوقی نے اس سرخی کو نظر انداز کرنا مناسب خیال کیا جو ایک سوالیہ نشان ہے۔

۱۳۔ وہ شعر یہ ہے:

مغرور سخن مشو کہ توحید خدا
واحد دیدن بود نہ واحد گفتن

توحید خدا' درست ترکیب نہیں ہے۔ ذوقی شاہ کا یہ دعویٰ محلِ نظر ہے کہ عقل انسانی وحدت الوجود کے فہم سے قاصر ہے۔ بہر حال ایسا ہی دعویٰ توحید کے بارے میں نہیں کیا جا سکتا۔

۱۴۔ محمد عبداللہ قریشی، ۱۹۵۳ء، ص ۷۷-۷۸۔

یہ سوالات حسب ذیل تھے:

(۱) کیا قرآن شریف عقیدۂ وحدت الوجود کا مخالف ہے؟

(۲) کیا توحید اور وحدت الوجود وجداگانہ اشیا ہیں؟

(۳) کیا اسلام صرف انانیت مٹانے آیا ہے؟

(۴) تصوف کا انتہائی نتیجہ اور مقصود کیا ہے؟

(۵) کیا صحابہ کرام میں کیفِ سکر مثلِ خواجہ حافظ شیرازی کے کسی میں تھا؟

(۶) صوفیوں کی حالت، سلوک کے کسی مقام کو مفید ہے یا نہیں؟

(۷) کیا کیفیت وحدت الوجود کسی مقام کا نام ہے اور اس مقام کے بعد کیا مقام ہے؟ کیا حضرت ابنِ عربیؒ نے اس کے بعد عدمِ محض تسلیم کیا ہے اور یہ مذہبی امور میں مفید ہے یا نہیں؟

(۸) کیا وحدت الوجود محض علمی مسئلہ ہے یا اس کو مذہب سے بھی کچھ تعلق ہے؟

خواجہ حسن نظامی کے سوالات کا مختصر جواب یہ ہے کہ قرآن شریف نے توحید کا عقیدہ دیا ہے نہ کہ وحدت الوجود کا۔ توحید کا عقیدہ یہ ہے کہ اللہ (خالق، مالک، قادر، رب معبود ...) سوائے اللہ کے کوئی اور نہیں ہے۔ وحدت الوجود کا مفہوم ہے 'وجود کی اکائی' — یہ اکائی خدا ہے تو کائنات کا انکار اور کائنات ہے تو خدا کا انکار لازم آتا ہے۔ اس میں خالق اور مخلوق کا تصور نہیں ہے۔ عقیدۂ توحید میں اللہ خالق اور کائنات مخلوق ہے۔ چنانچہ توحید اور وحدت الوجود وجداگانہ عقائد ہیں۔

اسلام غرور کو مٹاتا ہے لیکن انفرادیت پر زور دیتا ہے۔ قیامت کے دن حساب بھی ہر فرد کا الگ ہوگا۔ تصوف کا انتہائی نتیجہ اور مقصود خدمتِ خلق اور اعمال میں اخلاص ہے۔ صحابہ کرام بیدار دل اور بیدار ذہن تھے اور کفار کی جارحیت کا توڑ کرنے کے لیے جنگ دست بدست میں مصروف رہتے تھے۔ 'وحدت الوجود' کی نہ مسلمانوں کو تعلیم دی گئی ہے اور نہ اس کا مذہب سے کچھ تعلق ہے۔

۱۵۔ ایضاً۔

۱۶۔ ایضاً،ص۷۹۔

۱۷۔ ایضاً،ص۸۳-۸۴۔

۱۸۔ ایضاً،ص۷۹-۸۰۔

۱۹۔ ایضاً۔

۲۰۔ مقالاتِ اقبال ،مرتبہ سید عبدالواحد معینی(لاہور: آئینۂ ادب،۱۹۸۸ء)۔

۲۱۔ ایضاً۔

۲۲۔ نیاز الدین خاں کے نام اپنے خط مورخہ ۱۳فروری ۱۹۱۶ء میں لکھتے ہیں کہ:

> تصوف کے ادبیات کا وہ حصہ جو اخلاق و عمل سے تعلق رکھتا ہے نہایت قابل قدر ہے کیونکہ اس کے پڑھنے سے طبیعت پر سوز و گداز کی حالت طاری ہوتی ہے۔فلسفہ کا حصہ محض بے کار ہے اور بعض صورتوں میں میرے خیال میں تعلیم قرآن کے مخالف۔

مکاتیبِ اقبال بنام نیازالدین خاں (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۸۶ء)،ص۲۰۔

۲۳۔ مقالاتِ اقبال ،ص۲۰۔

۲۴۔ رفیع الدین ہاشمی،مرتب،خطوطِ اقبال (لاہور:مکتبۂ خیابانِ ادب،۱۹۷۶ء)،ص۱۱۴۔

۲۵۔ ایضاً،ص۱۱۷-۱۱۸۔

۲۶۔ مثالوں اور تفصیل کے لیے دیکھیے: خط بنام سراج الدین پال مورخہ ۱۰جولائی ۱۹۱۶ء، اقبال نامہ،ص۸۹-۹۰۔

۲۷۔ تفصیل کے لیے دیکھیے انوارِ اقبال مرتب بشیر احمد ڈار (لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۷۷ء)،ص۲۶۸-۲۷۷۔

۲۸۔ دیکھیے: "Islam and Mysticism" مشمولہ *Speeches, Writings and Statements of Iqbal* (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،۲۰۰۵ء)،ص۱۵۴-۱۵۶۔

۲۹۔ محمد دین فوق کے نام اپنے مکتوب مورخہ ۲۳دسمبر ۱۹۱۵ء میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

> 'وجدانی نشتر' خوب ہے مگر تعجب ہے کہ شیخ ملا کے ملحدانہ و زندیقانہ شعر 'من چہ پروائے مصطفےٰ دارم' کو آپ اس کتاب میں جگہ دیتے ہیں اور پھر ملا کی تشریح کس قدر بے ہودہ ہے۔یہی وہ وحدت الوجود ہے جس پر خواجہ حسن نظامی کو ناز ہے؟ اللہ تعالیٰ ان لوگوں پر رحم کرے اور ہم غریب مسلمانوں کو ان کے فتنوں سے محفوظ رکھے۔

انوارِ اقبال ،ص۶۲۔

مزید دیکھیے: ''تصوفِ وجودیہ'' مشمولہ مقالاتِ اقبال۔اپنی نامکمل کتاب تاریخِ تصوف میں بھی اقبال نے تصوف میں غیر اسلامی عناصر کی نشاندہی کی ہے جسے اقبال عجمی تصوف یا تصوفِ وجودیہ کہتے ہیں۔

۳۰۔ اقبال لکھتے ہیں کہ:

> رسول اللہؐ اور صحابہ کی زندگی اس بات کا قطعی ثبوت ہے کہ ایک مسلمان قلب کی مستقل کیفیت بیداری ہے نہ خواب یا سکر۔قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں میں تو کوئی مجذوب نظر نہیں آتا۔

مقالاتِ اقبال ،ص۲۰۵۔

۳۱۔ اس ضمن میں وضاحت کرتے ہوئے اقبال لکھتے ہیں:

> میرا مذہب یہ ہے کہ اسلام نے دین و دنیا کے فرائض کو یکجا کیا ہے اس طرح بنی نوع انسان کے لیے ایک معتدل راہ قائم کی ہے۔ جہاں یہ سکھایا ہے کہ تمھارا مقصدِ اصلی اعلائے کلمۃ اللہ ہے وہاں یہ بھی تعلیم دی ہے کہ لا تنس نصیبك من الدنیا (دنیا میں اپنا حصہ فراموش نہ کر) 'دنیا ہیچ است و کارِ دنیا ہمہ ہیچ' اسلام کی تعلیم نہیں۔ بلکہ صحیح اسلامی تعلیم یہ ہے جو شرحِ عقائد میں چند الفاظ میں نہایت خوبی کے ساتھ بیان کی گئی ہے ترك الاسباب جهالة یعنی اسبابِ دنیا کا ترک کرنا جہالت ہے والاعتماد علیها شرك (اور ان پر اعتماد کرنا شرک ہے) پس جب میں رسول اللہؐ کی رفعت میں یہ کہتا ہوں کہ: از کلید دیں درِ دنیا کشاد تو میرا مطلب اس سے زیادہ اور کچھ نہیں کہ نبی کریمؐ نے دین کی وساطت سے دنیا میں حصہ لینا سکھایا۔

مقالاتِ اقبال، ص۲۱۲۔

اقبال سے متعلق اپنے آخری مضمون میں خواجہ حسن نظامی نے ان کے موقف کی تائید قدرے ان الفاظ میں کی:

> کچھ عرصے تک اخبارات میں اختلافی مضامین شائع ہوئے مگر آخر کار میرا ان کا اتحاد ہو گیا، اور میں نے تسلیم کر لیا کہ ترکِ دنیا کا وہ تخیل جو بعض صوفیائے کرام کا ہے، وہ وقتِ حاضر کے لیے موزوں نہیں ہے کیونکہ قرآن میں خدا نے جو دعا سکھائی ہے، اس میں دنیا کی بھلائی کو مقدم اور آخرت کی بھلائی کو مؤخر رکھا گیا ہے۔

محمد عبداللہ قریشی، مرتب معاصرین اقبال کی نظر میں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء)، ص۴۴۳۔

۳۲۔ حسن نظامی کا مضمون ۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء کے خطیب میں شائع ہوا۔ محمد عبداللہ قریشی نے معرکۂ اسرارِ خودی میں اس کے مفصل اقتباسات دیے ہیں۔ علامہ اقبال کا مضمون ۱۵/۹ فروری ۱۹۱۶ء کے وکیل میں چھپا اور اب مقالاتِ اقبال میں شامل ہے۔

۳۳۔ ایضاً۔

۳۴۔ اسرارِ خودی کے دیباچے میں اقبال نے لکھا تھا:

> پس حکمائے انگلستان کی تحریریں ادبیاتِ عالم میں ایک خاص پایہ رکھتی ہیں اور اس قابل ہیں کہ مشرقی دل و دماغ ان سے مستفید ہو کر اپنی قدیم فلسفیانہ روایات پر نظرِ ثانی کریں۔

یہ مشورہ ان فلسفیانہ روایات پر نظرِ ثانی کا ہے جو بے عملی کا باعث بنتی ہیں۔ اقبال نے لکھا کہ:

> حکمائے انگلستان کا فلسفہ عملی رنگ میں رنگین ہے، اور عمل ہی وہ چیز ہے جس کا پیغام لے کر اسلام آیا تھا۔ پھر اگر مسلمان اور اہلِ مشرق جن کے فلسفے کا دارومدار مراقبے اور مجرد نشینی پر ہے، انگریزی فلسفے کی روشنی میں اپنی فلسفیانہ روایات پر نظرِ ثانی کریں تو کیا برا ہے اور فلسفیانہ روایات پر نظرِ ثانی کرنا تبدیلیِ عقائد کا مستلزم نہیں۔

مقالاتِ اقبال، ص۲۱۵۔

۳۵۔ ایضاً۔

۳۶۔ "کشافِ خودی" مطبوعہ وکیل امرتسر (مورخہ ۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء) بحوالہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)، ص۷۶۔

۳۷۔ "ڈاکٹر صاحب کی کمزوریاں" مشمولہ ہفت روزہ سراج الاخبار جہلم (مورخہ ۲۴ جنوری ۱۹۱۶ء) بحوالہ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)، ص۷۶۔

۳۸۔ مشیر حسین قدوائی کا مضمون ۲۳ مارچ ۱۹۱۶ء کو زمیندار میں چھپا۔ بحوالہ زندہ رود، ص۲۸۶؛ نیز اپریل ۱۹۱۶ء میں طریقت

میں شائع ہوا اور اب نقدِ اقبال حیاتِ اقبال میں مرتب تحسین فراقی میں شامل ہے۔

۳۹۔ بحوالہ زندہ رود، ص۲۸۹۔

۴۰۔ پیرزادہ فیضلی کی مثنوی رازِ بے خودی پر مختصر تبصرہ اسلم جیراج پوری کے مضمون بعنوان "مثنوی اسرارِ خودی" میں شامل ہے۔ اشعار کا نمونہ دیا گیا ہے۔ دیکھیے: اقبال معاصرین کی نظر میں مرتبہ وقار عظیم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء)، ص۳۲۶–۳۲۸۔

ملک محمد جعلی کی مثنوی کے لیے دیکھیے: اوراقِ گم گشتہ، مرتبہ رحیم بخش شاہین (لاہور: اسلامک پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء)، ص۱۱۰–۱۱۳؛ نیز ان دونوں اور دو دوسری مثنویوں کے ذکر کے لیے دیکھیے: "روایتِ عجمی تصوف کے حامی" مشمولہ معترضینِ اقبال، ص۶۲۔

۴۱۔ دیکھیے: حاشیہ ۳۱۔

۴۲۔ مقالاتِ اقبال، ص۲۰۶–۲۰۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ۲۰۴–۲۱۰۔

۴۳۔ مثال کے طور پر دیکھیے: خطوط بنام (۱) اکبر الٰہ آبادی مورخہ ۲ فروری ۱۹۱۶ء (۲) کشن پرشاد شاد مورخہ ۱۳ اپریل ۱۹۱۶ء (۳) سید فصیح اللہ کاظمی مورخہ ۱۲ جولائی ۱۹۱۶ء (۴) سراج الدین پال ۱۹ جولائی ۱۹۱۶ء

سید مظفر حسین برنی مرتب کلیاتِ مکاتیبِ اقبال جلد دوم (دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء)۔

۴۴۔ شیخ عطاء اللہ مرتب اقبال نامہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ص۳۸۵–۳۸۷۔

سلیم احمد نے لکھا ہے کہ:

> یہی وہ وقت تھا جب جھتری میں نئے پیوند لگانے کی ضرورت محسوس ہوئی اور تصوف کے وہ رجحانات ابھر آئے جنھوں نے اسلامی کائنات کو مکمل طور پر منہدم ہونے سے بچا لیا۔ تصوف کے یہ وہی رجحانات تھے جن کے خلاف اقبال ہمیشہ آواز اٹھاتے رہے کیونکہ وہ اس بات کو پوری طرح نہیں سمجھ سکے کہ اسلامی کائنات کو بچانے میں تصوف نے کیا رول ادا کیا۔

اقبال ایک شاعر، ص۹۰۔

اوپر درج شدہ اس جملے "اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا" سے ظاہر ہے کہ اقبال اس بات کو پوری طرح سمجھتے تھے۔ اقبال یہ بات بھی سمجھتے تھے کہ زوال و انحطاط کے وقت تصوف کے جس نصب العین سے فائدہ ہوا، وہ اب تعمیرِ نو کے لیے مضر ہے۔ سلیم احمد بے خبر ہونے کے علاوہ اس نکتے کے ادراک سے بھی قاصر رہے۔

۴۵۔ شاہ محمد ذوقی نے لکھا ہے کہ:

> اللہ رحم کرے اس زمانے کے مغرب زدہ لوگوں پر جن کی نگاہوں کو ممالک یورپ کی مادی ترقی نے خیرہ کر دیا، جن پر سیاستِ ملکی کے مغربی اصولوں کا بھوت سوار ہے۔

نقدِ اقبال حیاتِ اقبال میں، مرتبہ تحسین فراقی (لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء)، ص۳۸۶–۳۸۷۔

۴۶۔ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء): ص۷۷۔

۴۷۔ دیکھیے: اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن)، مرتبہ شائستہ خاں (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۳ء)، ص۸، جہاں دوسرے ایڈیشن کے سرورق کا عکس دیا گیا ہے۔

۴۸۔ مثنوی کا دوسرا حصہ زیرِ تصنیف تھا اور اقبال اسے ضروری خیال کرتے تھے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: رفیع الدین ہاشمی، تصانیف اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۲ء)، ص ۹۶ تا ۹۷۔

۴۹۔ محولہ بالا، نقدِ اقبال حیاتِ اقبال میں، ص ۳۹۲–۳۹۳۔

۵۰۔ اس الزام کے جائزے کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر ایوب صابر، "صرف شاعر و فلسفی یا کچھ اور بھی؟" مشمولہ اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء)، ص ۵۳۱–۵۳۳۔

۵۱۔ دیکھیے: مقالاتِ اقبال، ص ۲۴۹۔

۵۲۔ دیکھیے: اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن)، ص ۱۱–۱۳۔

۵۳۔ ایضاً۔

۵۴۔ ایضاً۔

۵۵۔ اقبال نامہ، ص ۹۹–۱۰۰۔

اس خط میں اقبال لکھتے ہیں:

> خواجہ حافظ پر جو اشعار میں نے لکھے تھے، ان کا مقصد محض ایک لٹریری اصول کی تشریح اور توضیح تھا، خواجہ کی پرائیویٹ شخصیت یا ان کے معتقدات سے سروکار نہ تھا مگر عوام اس باریک امتیاز کو سمجھ نہ سکے اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بڑی لے دے ہوئی۔ اگر لٹریری اصول یہ ہو کہ حسن، حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں خواہ مضر تو خواجہ دنیا کے بہترین شعرا میں سے ہیں۔ بہرحال میں نے وہ اشعار حذف کر دیے ہیں اور ان کی جگہ اسی لٹریری اصول کی تشریح کرنے کی کوشش کی ہے جس کو میں صحیح سمجھتا ہوں ... دیباچہ بہت مختصر تھا اور اپنے اختصار کی وجہ سے غلط فہمی کا باعث تھا۔

۵۶۔ دیکھیے: تاریخِ تصوف از اقبال مرتب صابر کلوروی (لاہور: مکتبہ تعمیرِ انسانیت، ۱۹۸۵ء)۔

۵۷۔ ایضاً۔

۵۸۔ ظفر احمد صدیقی کے نام اپنے خط مورخہ ۱۲ دسمبر ۱۹۳۶ء میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

> جب احکامِ الٰہی خودی میں اس حد تک سرایت کر جائیں کہ خودی کے پرائیویٹ اصول نہ رہیں اور صرف رضائے الٰہی اس کا مقصود ہو جائے تو زندگی کی اس کیفیت کو بعض اکابر صوفیائے اسلام نے فنا کہا ہے۔ بعض نے اسی کا نام بقا رکھا ہے۔

اقبال نامہ، ص ۱۹۳۔

اس کے ساتھ ہی اقبال نے یہ وضاحت ضروری سمجھی کہ:

> ہندی اور ایرانی صوفیہ میں سے اکثر نے مسئلہ فنا کی تفسیر فلسفۂ ویدانت اور بدھ مت کے زیرِ اثر کی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمان اس وقت عملی اعتبار سے ناکارہ محض ہے۔

۵۹۔ کرشن پرشاد شاد کے نام اپنے خط مورخہ ۱۴ اپریل ۱۹۱۶ء کے ایک حصے کو اقبال نے 'پرائیویٹ' بتایا اور خواہش ظاہر کی کہ اسے تلف کر دیا جائے۔ اس حصے میں اقبال لکھتے ہیں:

> مجھے یہ معلوم تھا کہ اس کی مخالفت ہوگی کیونکہ ہم سب انحطاط کے زمانے کی پیداوار ہیں اور انحطاط کا سب سے بڑا جادو یہ ہے کہ یہ اپنے تمام عناصر و اجزا و اسباب کو اپنے شکار (خواہ وہ شکار کوئی قوم ہو خواہ فرد) کی نگہ میں

محبوب و مطلوب بنا دیتا ہے کہ وہ بد نصیب شکار اپنے تباہ و برباد کرنے والے اسباب کو اپنا بہترین مربی تصور کرتا ہے۔ مگر: "من نوائے شاعر فردا ستم"— ورنہ "امید ہم زیاران قدیم / طور من سوز کہ می آید کلیم"— خواجہ حسن نظامی رہے گا نہ اقبال۔ یہ بیج جو مردہ زمین میں اقبال نے بویا ہے، اُگے گا، ضرور اُگے گا اور علی الرغم مخالفت بار آور ہو گا۔

اقبال بنام شاد، مرتبہ محمد عبداللہ قریشی (لاہور: بزم اقبال، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۹۳—۱۹۴۔

۲۰۔ دیکھیے: ہربرٹ ریڈ کے ریویو کا ترجمہ بعنوان "عظمتِ اقبال" از سلیم اختر مشمولہ اقبال: ممدوحِ عالم (لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۷۸ء): ص ۱۱۱—۱۲۰۔

۲۱۔ دیکھیے: رسالہ مرشد، دہلی (اپریل ۱۹۱۸ء)، ص ۲۰۔

خواجہ حسن نظامی نے پیرزادہ مظفر احمد کی تعریف و توصیف کی اور اسرارِ خودی کے جواب میں ان کی زیر تصنیف مثنوی کا کچھ حصہ شائع کیا۔ یہی وہ مثنوی ہے جس میں علامہ اقبال کے لیے دشمنِ اسلام، رہزنِ ایمان، خر و ریشگال جیسے الفاظ استعمال کیے گئے۔ یہ مثنوی بعد میں رازِ بیخودی کے نام سے شائع ہوئی جب کہ حسن نظامی نے، مذکورہ نوٹ میں، اس کا نام سرِ اسرارِ خودی تجویز کیا جو ان کے اپنے ایک مضمون کا عنوان تھا۔

۲۲۔ ایضاً۔

۲۳۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: محمد احمد خاں، اقبال کا سیاسی کارنامہ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۷۷ء)، ص ۱۸۹—۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۶۴—۲۶۵۔

۲۴۔ ایضاً۔

مآخذ

احمد سلیم۔ اقبال ایک شاعر۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۷ء۔

اختر، سلیم۔ مرتب اقبال: ممدوحِ عالم۔ لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۷۸ء۔

اقبال، جاوید۔ زندہ رود۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

اقبال، علامہ۔ اسرارِ خودی (فراموش شدہ ایڈیشن)۔ مرتبہ شائستہ خاں نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۳ء۔

______۔ اقبال نامہ۔ مرتبہ شیخ عطاء اللہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء۔

______۔ تاریخ تصوف۔ مرتبہ پروفیسر صابر کلوروی۔ لاہور: مکتبہ تعمیر انسانیت، ۱۹۸۵ء۔

______۔ "سرِ اسرارِ خودی" وکیل امرتسر (۹ فروری ۱۹۱۶ء)۔

______۔ کلیات مکاتیب اقبال۔ جلد دوم۔ مرتبہ سید مظفر حسین برنی۔ دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء۔

______۔ مقالاتِ اقبال۔ مرتبہ سید عبدالواحد معینی۔ لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۸۸ء۔

خاں، محمد احمد۔ اقبال کا سیاسی کارنامہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۷۷ء۔

شاہین، رحیم بخش۔ مرتب اوراقِ گم گشتہ۔ لاہور: اسلامک پبلی کیشنز، ۱۹۷۵ء۔

صابر، ایوب۔ معترضینِ اقبال نئی دہلی: انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

________۔ اقبال کی فکری تشکیل: اعتراضات اور تاویلات کا جائزہ۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۷ء۔

عظیم، پروفیسر وقار۔ مرتب اقبال معاصرین کی نظر میں۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۳ء۔

فراقی، تحسین۔ مرتب نقدِ اقبال حیاتِ اقبال میں۔ لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء۔

قدوائی، مشیر حسن۔ "اسرارِ خودی دیوانِ حافظ"۔ زمیندار (۲۳ مارچ، ۱۹۱۶ء)۔

قریشی، محمد عبداللہ۔ "حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں"۔ اقبال (اکتوبر ۱۹۵۳ء)۔

________۔ مرتب معاصرین اقبال کی نظر میں۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۷ء۔

نظامی، خواجہ حسن۔ "سِرِّ اسرارِ خودی"۔ خطیب (۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء)۔

________۔ "کشافِ خودی"۔ وکیل (۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء)۔

ہاشمی، رفیع الدین۔ تصانیفِ اقبال کا تحقیقی و توضیحی مطالعہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۸۲ء۔

سعادت سعید *

علامہ محمد اقبال: جاودانی عظمت کے نقیب

اکتاویو پاز کے مطابق:

شاعری علم، نجات، قوت اور تیاگ ہے۔ یہ دنیا کو تبدیل کرنے پر قادر ایک عمل ہے۔[1]

یعنی شعری عمل اپنی فطرت میں انقلابی ہوتا ہے علامہ اقبال نے اپنی وجدانی اور روحانی ریاضت ہی سے فکری داخلی آزادی کی تحصیل کی تھی۔ انھوں نے اپنی شاعری میں موجود دنیا کا احاطہ کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ وہ ایک نئی دنیا کا مظہر بن گئی ہے۔ شاعری میں نئی دنیا کی تخلیق کا کام آسان نہیں ہوتا۔ کلاسیکی یا رائج معیاروں کے دائرے میں رہتے ہوئے اقبال نے جس سطح کی شاعری کی ہے وہ قارئین کو حیرت میں مبتلا کرتی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے ہندوستان کے مسائل کی اپنی خداداد صلاحیتوں کی مدد سے نہ صرف نشاندہی کی بلکہ ان کے قابل عمل حل کی تلاش میں بھی مستعد و چوکس رہے۔ تصور اور عقیدے کو شاعری میں ڈھالنے کے لیے ان کی متخیلہ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس متخیلہ نے انھیں فطرت، انسان اور کائنات سے متحد کیا۔ قدرتی مناظر، انسانی فطرت اور شعوری کائنات کے کٹھن سفر نے انھیں جس مرکز کی جانب واپس آنے پر مجبور کیا اس کا سر نامہ ''انسانی ذات'' ہے۔ وہ ذات شناسی یا خودشناسی کے جس عمل کی بات کرتے ہیں وہ انھیں دنیا شناسی اور کائنات فہمی کے معاملات تک لے آتا ہے۔ اقبال اپنی شعری انسپریشن کی بدولت ناموجود کو موجود کے دائرے میں لانے پر مکمل طور پر قادر تھے یوں ان کی شاعری مایوسی کی اقلیم سے باہر ہی رہی ہے۔ ان کی شعری ذات میں

فرد اور اجتماع کا تضاد حل ہو گیا تھا۔ اس لیے فرد کے ساتھ ربطِ ملت کی بات ان کے فکر کی اصل اصول تھی۔ انھوں نے تخیل کی فسوں کاری سے پست و بلند، ذرہ و صحرا، قطرہ و دجلہ اور شعور و لاشعور کو یوں متحد کیا تھا کہ سب کچھ ایک مرکز پر موجود دکھائی دیتا ہے۔ ان کی شاعری میں نسلوں، قوموں اور طبقوں کے تاریخی حوالے انسانی حوالوں میں منتقل ہو کر مصلحت اندیش فکر سے نجات پا لیتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال نے مشرقی فکر کی کائنات میں ایک انقلاب کو جنم دیا۔ انھوں نے مشرقی، مذہبی اور روحانی اقدار کے دائروں میں رہتے ہوئے بیسویں صدی کے نئے صنعتی، میکانکی اور کاروباری انسان کا بغور جائزہ لیا اور اس کی ہمہ جہتی سرگرمیوں کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے ان اعلیٰ اقداری سانچوں کے مطابق زندگی بسر کرنے کا درس دیا جو اسے انسانیت کی بلند منزلوں تک لے جا سکتے ہیں۔ اس قسم کے علمی اور فکری درسوں کے باوجود نئے انسان نے مادیت کی اس روش کو چھوڑنے کی مساعی نہیں کی جس پر چل کر آج پولیوشن، ایڈز، اعصابی دباؤ اور جسمانی امراض نے انسان کی زندگی کو اجیرن بنا رکھا ہے۔

علامہ محمد اقبال نے عہدِ جدید میں قائم ہونے والے فسطائی، اشتراکی، سرمایہ دارانہ، جاگیردارانہ اور مغربی جمہوری نظاموں کے خلاف اپنے شعری مجموعوں اور نثری کاوشوں میں بہت کچھ لکھا ہے اور اس نو آبادیاتی نظام کے خلاف تیسری دنیا کے انسانوں کو صف بستہ ہونے کا درس دیا ہے جو انسان کو حیلوں بہانوں سے کارخانوں کی نئی اشیا کا بلا ضرورت عادی بنا کر اس سے اس کے زرِ خالص کے ساتھ ساتھ روحانی سکون بھی چھین رہا ہے۔ علامہ محمد اقبال کا پیغام اگر ایک سطح پر دنیا بھر کی مسلم اقوام کے لیے تھا تو دوسری طرف انھوں نے عام انسانی زندگی پر بھی نئے سیاسی، عمرانی اور معاشی نظاموں کے منفی اثرات کا بنظرِ غائر جائزہ لیا تھا چنانچہ یوں ان کا پیغام پوری انسانیت کی راہبری کرتا نظر آتا ہے۔ علامہ محمد اقبال نے جس تہذیب کو مائل بہ خودکشی قرار دیا تھا وہ پہلے سے کہیں زیادہ زور و شور سے اکیسویں صدی میں داخل ہوتی نظر آ رہی ہے۔

صنعتی لوٹ مار، تجارتی دھوکے، اخلاقی پستیاں، مادی بے راہ رویاں، اور روحانی ناداریاں اپنے عروج پر نظر آ رہی ہیں۔ پلاسٹک منی کی ایجاد کے بعد سے یہ جنگ اپنے زوروں پر نظر آ رہی ہے کہ ساری دنیا کی دولت کسی ایک صنعت کار کے پلاسٹک کارڈ پر درج ہو جائے۔ تنازع للبقا کے جنگلی قانون کی چیرہ دستیاں بڑھتی جا رہی ہیں۔ ایسے میں علامہ محمد اقبال کے اس روحانی اور قرآنی پیغام کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے جس میں

انسانوں کو یہ درس دیا گیا ہے کہ وہ ضرورت کے مطابق رزق اپنے پاس رکھیں اور باقی مستحقین میں تقسیم کر دیں۔ بلاضرورت مادی اشیا اکٹھی نہ کریں کہ یہ صارفین کے لیے پریشانیوں اور فشار خون کے تحفے مہیا کرتی ہیں۔ علامہ محمد اقبال نے دھوکے، مکاری اور منافقت کی سیاست اور معیشت کے خلاف جو صدائے احتجاج بلند کی تھی اکیسویں صدی میں اس کی اور بھی زیادہ ضرورت ہوگی اور یہ مادی تہذیب دھیرے دھیرے خودکشی کر لے گی اور اس کی جگہ وہ روحانی تہذیب لے لے گی جس میں انسان کو انسان سمجھا جاتا ہے۔ اس کی عزت نفس کو اہمیت دی جاتی ہے جس میں انسان کسی دنیاوی آقا کی بجائے صرف خدا کے سامنے جوابدہ ہے۔ آج مغربی استعمار کی نئی شکلیں دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے چکی ہیں اور اکیسویں صدی میں ان کی شدت میں اور بھی اضافہ ہوگا۔ علامہ محمد اقبال نے ہر قسم کے استعماری، سامراجی اور نوآبادیاتی سلاسل کے خلاف قلمی جہاد کیا ہے اور اکیسویں صدی میں کلام اقبال کا مطالعہ کرنے والے اس پیغام سے مستفیض ہو کر دنیا کو اعلیٰ روحانی اقدار عطا کر سکتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال نہ صرف ایک عظیم شاعر تھے بلکہ قومی ملی امنگوں اور آرزوؤں کو نظریاتی زبان دینے والے عظیم فلسفی بھی تھے۔ ان سے پہلے اردو شاعری میں کوئی واضح سمت نظر نہیں آتی۔ ان کی شاعری تاثیر کے جوہر سے مملو کروڑوں مسلمانوں اور انسانوں کے دلوں میں موجود ان کہی داستانوں کو منظرِ عام پر لانے کا فریضہ ادا کر چکی ہے۔ کسی سوئی ہوئی قوم کو جگانا انتہائی مشکل کام ہے۔ اس سے بھی مشکل کام اس قوم کو کسی نظریے یا نقطۂ نظر کے جھنڈے تلے متحد اور منظم کرنا ہے۔ علامہ محمد اقبال نے ہر نوع کی مشکل اور دشواری کے باوجود یہ کام کر دکھایا ہے۔ ان کے اشعار قارئین کے دلوں میں جذبے اور احساس کی حرارت پیدا کرنے کا فریضہ سرانجام دے چکے ہیں اور دے رہے ہیں۔ فصاحت اور بلاغت ان کی شاعری کا جزوِ خاص ہے۔ انھوں نے اردو نظم اور غزل کو جس گرینڈ اسٹائل سے روشناس کروایا ہے اس کی تشکیل کے لیے صدیاں درکار ہوتی ہیں۔ کیا یہ ایک معجزہ نہیں ہے کہ علامہ محمد اقبال نے اپنی اردو شاعری کو یہ اسٹائل بخشا بھی ہے اور اسے قبول عام اور بقائے دوام کی سند بھی دلوائی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ گرینڈ اسٹائل گرینڈ نظریات و افکار کے بغیر متشکل نہیں ہو سکتا سو جب علامہ محمد اقبال کی شاعری کے گرینڈ اسٹائل کی بات کرتے ہیں تو فی الاصل ہم ان کے اس فکر کی بات کرتے ہیں جس کی بدولت یہ ممکن ہو سکا۔ وہ لکھتے ہیں:

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
خواجگی نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات

مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار	انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات[۲]
اٹھ کے اب بزم جہاں کا اور ہی انداز ہے	مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے[۳]
توڑ ڈالیں فطرت انساں نے زنجیریں تمام	دوریٔ جنت سے روتی چشم آدم کب تلک[۴]
تمیز بندہ و آقا فسادِ آدمیت ہے	حذر اے چیرہ دستاں! سخت ہیں فطرت کی تعزیریں
یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتح عالم	جہاد زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں[۵]

علامہ محمد اقبال بیسویں صدی کی عظیم فلسفی شخصیت ہیں ۔اپنے فلسفے اور فکر کی وسعتوں اور افادیت کے لحاظ سے دنیا بھر کے فلسفیوں میں وہ ایک ممتاز مقام کے حامل ہیں ۔انھوں نے ایک سطح پر تو ایک خوابیدہ قوم کو اس کے تخلیقی تشخص سے آشنا کیا اور دوسری سطح پر تمام مجبور اور محکوم قوموں کے انسانوں کو آزادی کا ایک لائحہ عمل بخشا۔ تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ جیسی فلسفیانہ کتاب لکھ کر انھوں نے مسلم اقوام کی فکری قیادت کا فریضہ ادا کیا۔ بانگ درا سے باقیات علامہ محمد اقبال تک ان کی شاعری کا مطالعہ یہ حقیقت عیاں کرتا ہے کہ شاعر ''چیونٹیوں کے قافلے کے اندر ایک مناد'' کا کام کرتا ہے ۔وہ مناد جو کسی قوم یا سماج کو آنے والے خطرات سے بھی آگاہ کرتا ہے اور اس کے لیے ایک صحیح راستے کا چناؤ بھی سرانجام دیتا ہے۔

مغربی ممالک میں بسنے والے لوگوں تک بہت سی معلومات ثانوی ماخذات سے پہنچتی ہیں ۔چنانچہ وحدۃ الوجود اور علامہ محمد اقبال کے مسئلے پر بھی مستشرقین میں کافی کنفیوژن ہے ۔اسی طرح حافظ اور علامہ محمد اقبال کے معاملے میں بھی بار بار علامہ محمد اقبال کے حافظ دشمن ہونے کا حوالہ دیا جاتا ہے ۔ڈاکٹر این میری شمل نے سینٹ ہال پنجاب یونی ورسٹی میں[۶] علامہ محمد اقبال کے وحدۃ الوجود کی جانب جھکاؤ کے مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ فلسفہ عجم لکھتے وقت علامہ محمد اقبال وحدۃ الوجودی تھے لیکن بعد میں وہ اس مسلک سے مکمل طور پر دستبردار ہو گئے تھے ۔یعنی وہ اپنے تحقیقی مقالے کی تکمیل تک تو وحدۃ الوجود پر یقین رکھتے تھے مگر بعد میں انھوں نے ہیگل کے ساتھ ساتھ اس مسئلے کو بھی رد کر دیا تھا۔اس بات کی تردید علامہ محمد اقبال کے خطبہ سوم سے ہو جاتی ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ:

> محدود انسانی ذہن یہ سمجھتا ہے کہ کائنات نفس مدرک کے بالمقابل خارج میں موجود اور مستقل بالذات ہے۔یعنی یہ خود مختار وجود پر موقوف ہے۔نفس مدرک اس کا ادراک کرتا ہے لیکن وہ

نفس مدرک کی محتاج نہیں ہے۔ محدود انسانی ذہن نے تصورِ تخلیق سے متعلق بہت سی مہمل بحثوں کو جنم دیا ہے۔ یہ کائنات کوئی ایسی مستقل بالذات حقیقت نہیں ہے جو خدا کے بالمقابل موجود ہے۔ اس نظریے سے خدا اور کائنات میں ثنویت پیدا ہو جاتی ہے یہ ایسی جداگانہ ہستیاں نہیں ہیں جو ایک لامتناہی فضا میں ایک دوسرے کے مقابل ہیں۔[۷]

علامہ محمد اقبال کا یہ بھی خیال ہے کہ:

زمان و مکاں اور مادہ ہستی مطلق کی آزاد اور خود مختار تخلیقی قوت کی ہماری وضع کردہ مختلف تعبیریں ہیں۔[۸]

اقبال کہتے ہیں واضح ہو کہ:

مادہ اور زمان و مکاں مستقل بالذات حقائق نہیں ہیں جو بذاتِ خود موجود ہوں بلکہ حیاتِ ایزدی کا جزوی علم حاصل کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ یہ دنیا اپنی تفصیل کے اعتبار سے سالماتِ مادی کی غیر شعوری حرکت سے لے کر انسانی انا کی با اختیار حرکتِ فکر تک انائے اعظم کا جلوۂ ذات ہے۔ ہم قبل ازیں واضح کر چکے ہیں کہ یہ کائنات کوئی ایسا غیر نہیں جو بذاتِ خود موجود ہو اور قائم بالذات ہو اور بایں طور خدا کا مقابل ہو۔ یعنی ایک محیط کل زاویۂ نگاہ سے اس کا کوئی غیر موجود نہیں ہے۔[۹]

علامہ محمد اقبال کا یہ نقطۂ نظر ابن عربی کے نقطۂ نظر ہی کی گونج ہے اور ابن عربی مستند وحدۃ الوجودی صوفی تھے۔

ڈاکٹر شمل نے اپنے مذکورہ لیکچر میں یہ بھی کہا تھا کہ علامہ محمد اقبال حافظ کے خلاف تھے۔ یہ رویہ درست نہیں ہے کہ اگر کوئی شاعر یا دانشور کسی کے بارے میں اپنی رائے واپس لے لے تو اسے دوبارہ اس کے حوالے سے بیان کیا جائے؟ علامہ محمد اقبال نے حافظ کے خلاف اسرارِ خودی میں لکھے گئے اشعار اس کے دوسرے ایڈیشن میں سے خارج کر دیے تھے۔ بعد میں ڈاکٹر شمل نے اپنی رائے پر نظرِ ثانی کر لی تھی اور کہا تھا کہ یہ میں نے بعد میں سوچا کہ مجھے ان کی طرف اشارہ نہیں کرنا چاہیے تھا۔

حافظ پر یہ اعتراض عمومی ہے کہ وہ انجماد اور ترکِ دنیا کا درس دیتے ہیں جب کہ علامہ محمد اقبال حرکت اور عمل کے رسیا تھے۔ لیکن حافظ کی شاعری میں ایسی عظیم مثالیں بھی ملتی ہیں جس میں انھوں نے عمل پر زور

دیا ہے اور سماجی تبدیلی کا پرچم بھی بلند کیا ہے۔ وہ اپنے عہد کی صورت حال سے پورے طور پر باخبر تھے۔ اور انھوں نے اپنے قاری کو بھی اس کا ادراک بخشا ہے۔ ڈاکٹر این میری شمل سمجھتی ہیں کہ اس عہد میں حافظ کا مطالعہ زیادہ سنجیدگی سے نہیں ہوا تھا۔

لوگ ان کے بارے میں صرف یہی جانتے تھے کہ ان کے کلام میں گل وبلبل کی حکایات ہیں۔ رندی اور قلندری کے قصے اور اس قسم کی دوسری چیزیں ہیں یہ کچھ زیادہ عرصے کی بات نہیں کہ ان کی شاعری کا زیادہ گہرائی سے تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے وہ عظیم شاعر ہیں۔

ہمارے ہاں اقبالیات کے ضمن میں وسیع کام ہوا ہے لیکن آج کی بین الاقوامی صورت حال کے حوالے سے ہمیں کلام اقبال کے کون سے پہلوؤں پر زیادہ زور دینا چاہیے؛ اس بارے میں ڈاکٹر این میری شمل کا خیال ہے کہ علامہ محمد اقبال پر ہونے والے مطالعوں میں انتہا درجے کی تکرار ہے۔ برصغیر کی تاریخ میں علامہ محمد اقبال کا محدود مطالعہ درست نہیں ہے۔ انھیں ایک ایسے مفکر کے طور پر دیکھنا چاہیے جو اپنے یورپین اور ہندوستانی معاصرین کے متوازی ہے۔

شمل نے شیلا میکڈونف، جو ان کے نزدیک ایک اچھی فلاسفر ہے کو مشورہ دیا تھا کہ وہ علامہ محمد اقبال اور رابندر ناتھ ٹیگور (ہندو) علامہ محمد اقبال اور ٹیلارڈی شردوں (مسیحی پادری) اور علامہ محمد اقبال اور مارٹن بیوبر (یہودی) کا تقابلی مطالعہ علاحدہ علاحدہ کتابوں کی صورت میں کرے۔ یوں علامہ محمد اقبال اپنے وقت کے بین الاقوامی فکر کی رو میں کھڑے نظر آئیں گے۔ اور صرف مقامی یا پاکستانی شاعر نہیں رہیں گے بلکہ زیادہ وسیع تناظر کا حصہ بن جائیں گے۔ یہ دنیا میں پاکستان کے امیج کی بلندی کے لیے بھی بہت ضروری ہے۔ علامہ محمد اقبال اور گوئٹے کے موضوع پر بہت سے مضامین لکھے گئے ہیں شمل نے خود بھی اس سلسلے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ ڈاکٹر شمل نے اس موضوع پر ہونے والی تحقیق کے حوالے سے کہا کہ کرسٹوبیو ڈیگل نے علامہ محمد اقبال اور گوئٹے پر ایک انتھالوجی مرتب کی ہے۔ اس میں کرسٹو، شمل، السیند روبوزانی اور اورژاں ماریک کے مضامین شامل ہیں۔ علامہ محمد اقبال کے سلسلے میں یورپی ممالک میں وقتاً فوقتاً تحقیقی کام ہوتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر شمل نے اس سلسلے میں بتایا کہ فلسفہ عجم کا جرمن ترجمہ ہو چکا ہے جو ان کی مدد سے ایک ایرانی نے مکمل کیا ہے۔ یہ چند سال پہلے کی بات ہے۔ اس کے بعد ایران میں تبدیلی رونما ہوئی اس کی اشاعت پاکستانیوں اور ایرانیوں کا

مشترکہ منصوبہ تھا۔حکومت کی تبدیلی کے ساتھ ہی یہ منصوبہ منظر سے غائب ہو گیا۔کیونکہ اس مقالے کے آخر میں علامہ محمد اقبال نے بہائیوں کے بارے میں ہمدردانہ رویہ استعمال کیا ہے اور موجودہ ایرانی حکومت بہائیوں کے بارے میں غیر محتاط نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ بیچاری غریب کتاب کسی طاقت کی زینت ہے۔اس قسم کے خصوصی موضوع پر جرمنی میں پبلشرز دستیاب نہیں ہیں۔ایک سوال کے جواب میں ڈاکٹر شمل نے کیتھانی کا ذکر کیا جو برٹینکا میں اٹلی کا پروفیسر تھا حقیقتاً اٹلی کا شہزادہ تھا جس نے اپنی عمر اسلامی تاریخ کے دور اول کے مطالعے کے لیے وقف کی۔علامہ محمد اقبال اس کے بارے میں اچھی رائے کا اظہار کر چکے ہیں وہ ایک عظیم سکالر تھا۔اسلام پر اس کی کتاب ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔[۱۰]

اپنی کتاب علامہ محمد اقبال اور مسئلہ وحدۃالوجود کے پیش لفظ میں ڈاکٹر الف دنیم لکھتے ہیں:

> وحدۃ الوجود کا معاملہ جو خالصتاً اہل حال کی داخلی کیفیت یا روحانی تجربے سے تعلق رکھتا ہے، ایک عرصے سے اہل حال کی مجالس میں زیر بحث چلا آ رہا ہے اور اگر سچ پوچھیے تو ہاتھی اور اندھوں کی کہانی بنا ہوا ہے۔اس کہانی کے مطابق جس نے ہاتھی کے جس حصے کو چھوا تھا اس نے اسی کو ہاتھی سمجھ لیا تھا۔لیکن بینا لوگ جانتے تھے کہ ہاتھی وہ نہیں جس کو ان نابیناؤں نے سمجھ رکھا ہے اور وہ ان کی عقل سمجھ پر ہنس رہے تھے یہی صورت حال تصوف اور اس کے ایک کیفیاتی و مشاہداتی رخ وحدۃ الوجود کی ہے۔مسلمان علمائے ظاہر نے تو اس پر کسی ڈھب سے بات کی ہوگی۔لیکن یہی بات جب مستشرقین (اسلام اور تصوف پر بات کرنے والے یورپی علما) اور ان کے ذریعے مشرق کے مغرب زدہ مسلمان ذہنوں میں اتری تو انھوں نے بھی وحدۃ الوجود کے سادہ اسلامی اور معصوم روحانی چہرے پر ویدانت، رہبانیت اور نو افلاطونیت کی سیاہی مل دی۔جس کو دیکھ کر مسلمان معاشرے میں ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا جس نے نہ صرف وحدۃ الوجود کو کفر و زندقہ کی چیز کہنا شروع کر دیا بلکہ پورے نظام تصوف کو ہی مذہب اسلام کی دنیا کا اچھوت بنا کر رکھ دیا۔برصغیر میں یہ غلط تاثر عام کرنے میں اردو اور انگریزی زبانوں کے بے دین نظریات رکھنے والے محرروں اور مقرروں نے بڑے شدومد سے کام کیا ہے اور بڑے بڑے مسلمان مفکروں، ولیوں اور شاعروں کو الحاد و زندقہ کی صف میں لانے کی بھرپور دانستہ کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ علامہ محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کو بھی تصوف اور

وحدۃ الوجود کا عظیم مخالف ظاہر کرکے پیش کیا گیا ہے۔ حال آنکہ علامہ محمد اقبال جیسا کہ آئندہ صفحات میں آپ دیکھیں گے نہ تصوف کے خلاف تھے اور نہ وحدۃ الوجود کے۔ اس کتاب میں، میں نے تصوف، وحدۃ الوجود اور ان سے متعلقہ مسائل و معاملات کو زیادہ تر علامہ محمد اقبال ہی کے کچھ خیالات و افکار سے واضح کیا ہے۔ حال آنکہ اس سلسلے میں دوسرے سیکڑوں بزرگوں کی تحریروں سے تقویت حاصل کی جا سکتی تھی ... یہ طریقۂ کار محض اس لیے اختیار کیا گیا ہے تا کہ تصوف اور وحدۃ الوجود کا ذکر بھی ہوتا رہے اور علامہ محمد اقبال کی ان سے رغبت، وابستگی اور عقیدت کا پتا بھی چلتا رہے۔ کیونکہ اس کتاب کا مقصود آخر یہی ہے کہ علامہ کو تصوف اور وجود کا معترف، قائل بلکہ داعی ثابت کیا جائے اس لیے قارئین کرام اولیاے عظام اور صوفیاے کرام کی تحریروں کے حوالوں کو اس میں تلاش کرنے کی زیادہ کوشش نہ کریں جب علامہ محمد اقبال ہی ہمارے اس دعوٰی کی تصدیق کر رہے ہوں کہ وہ تصوف اور وحدۃ الوجود کے معترف و قائل ہیں تو دوسروں کے بیانات کی کیا ضرورت رہ جاتی ہے۔[11]

آہ زان قومی کہ از پا برفتاد   میر و سلطان زاد و درویشی نزاد
داستان او مپرس از من کہ من   چون بگویم آنچہ ناید در سخن
مسلم این کشور از خود نا امید   عمرہا شد با خدا مردی ندید[12]

ترجمہ: آہ وہ قوم جو شکست کھا گئی ہے اس نے میر و سلطان تو پیدا کیے ہیں لیکن کوئی درویش پیدا نہیں کیا۔ اس کی داستان مجھ سے مت پوچھ کہ میں اسے اگر بیان کروں گا تو وہ لفظوں میں نہیں سمائے گی۔ اس مملکت کا مسلم خود سے ناامید ہے۔ زمانے گذر گئے لیکن کوئی مرد خدا نظر نہیں آیا۔

اقبال کے یہ اشعار دیکھیے کہ جن میں انھوں نے اپنے عہد کے چند مسائل کا تذکرہ کیا ہے:

زمانے کے انداز بدلے گئے   نیا راگ ہے ساز بدلے گئے
ہوا اس طرح فاش رازِ فرنگ   کہ حیرت میں ہے شیشہ بازِ فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے   زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دورِ سرمایہ داری گیا   تماشا دکھا کر مداری گیا
گراں خواب چینی سنبھلنے لگے   ہمالہ کے چشمے ابلنے لگے[13]

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم   بے سود نہیں روس کی یہ گرمیِ گفتار

اندیشہ ہوا شوخیِ افکار پہ مجبور | فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار
انساں کی ہوس نے جنھیں رکھا تھا چھپا کر | کھلتے نظر آتے ہیں بتدریج وہ اسرار
قرآن میں ہو غوطہ زن اے مردِ مسلماں | اللہ کرے تجھ کو عطا جدتِ کردار
جو حرف "قل العفو" میں پوشیدہ ہے اب تک | اس دور میں شاید وہ حقیقت ہو نمودار[14]

علامہ اقبال نے سوشلزم کے حوالے سے اظہار خیال کرتے ہوئے ایک خط میں لکھا تھا:

سوشلزم کے معترف ہر جگہ روحانیت اور مذہب کے مخالف ہیں اور اسے افیون تصور کرتے ہیں۔لفظ افیون اس ضمن میں سب سے پہلے کارل مارکس نے استعمال کیا تھا۔میں مسلمان ہوں اور انشاءاللہ مسلمان مروں گا۔میرے نزدیک تاریخ انسان کی مادی تعبیر سراسر غلط ہے۔میں روحانیت کا قائل ہوں مگر روحانیت کے قرآنی مفہوم کا ... جو روحانیت میرے نزدیک مغضوب ہے یعنی افیونی خواص رکھتی ہے اس کی تردید میں نے جابجا کی ہے۔باقی رہا سوشلزم،سو اسلام خود ایک قسم کا سوشلزم ہے۔جس سے مسلمان سوسائٹی نے آج تک بہت کم فائدہ اٹھایا ہے۔[15] (بنام غلام السیدین ۱۹۳۷ء)

مغرب آج مادی ترقی اور خوشحالی کے اعتبار سے انتہائی منزلوں کی جانب گامزن ہے۔اس نے اپنے حیرت ناک سائنسی اور تکنیکی کمالات کی بدولت دنیا کو ششدر و حیران کر رکھا ہے۔تیسری دنیا کی بیشتر حکومتیں،عوام اور دانشور مغرب کے طلسم میں یوں کھو چکے ہیں کہ انھیں مغربی ثقافی کے علاوہ کوئی اور راستہ بھائی نہیں دیتا۔مادی،سائنسی،تکنیکی اور تہذیبی برتری کی یہی وہ زنجیریں ہیں جنھوں نے تیسری دنیا کو بے دست و پا بنا رکھا ہے۔مغرب کا اپنی تہذیبی برتری پر اصرار بے بنیاد نہیں ہے،آخر انھوں نے محنتی ہاتھوں کو مشین سے اور مشقتی دماغوں کو کمپیوٹر سے تبدیل کیا ہے۔دستکاری یا دماغ سوزی کرنے والے مہذب یا برتر ہوتے کیسے ممکن تھا؟چنانچہ مغرب کے ارباب بست و کشاد ہی نہیں عوام بھی تہذیب کی علامت بن گئے محض اس لیے کہ ان کے پاس مشین تھی،ان کے پاس تازہ ترین ہتھیار تھے ان کے پاس جدید ترین دماغ تھے۔مغرب کی برتری اور تہذیبی عروج کا نقطۂ آغاز ان کی نشاۃ الثانیہ ہے۔اس سے قبل یہی مغرب جہالت کی تاریکیوں میں ڈوبا ہوا تھا۔بھوک،قحط اور وباؤں کے چنگل میں پھنسا ہوا تھا،باہمی جنگیں،نظریاتی تنازعے،کٹھ پادریت،علم دشمنی،بے مقصدیت اور انسان کشی مغربی معاشروں کا خاص مقدر تھے۔اچانک اسے تہذیب کے طلسم نے آ لیا۔انھوں نے توانائی کا نیا

استعمال سیکھا اور یوں دنیا کو اپنا براہ راست مطیع بنانا شروع کیا۔نشاۃ الثانیہ کو زیادہ عرصہ نہ گذرا تھا کہ معلوم ہوا کہ مغرب دنیا کے مختلف علاقوں پر غالب آ گیا ہے ۔دھیرے دھیرے اس نے دنیا بھر کے پسماندہ اور مادی وتکنیکی ترقی سے عاری معاشروں کو اپنی نوآبادیاں بنا لیا۔مغربی نشاۃ الثانیہ نے اولاً یورپ کو صنعتی انقلاب سے نوازا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس کے پاس نیچر کو مسخر کرنے اور مشینی طاقت کے ذریعے دنیا پر غلبہ پانے کے لامحدود ذرائع آ گئے ۔ایسا کیونکر ممکن ہوا؟ اس لیے کہ دستکارانہ معیشت مشین کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی ۔دس گز تک مار کرنے والی بندوق سوگز تک گولی پہنچانے والی بندوق کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی ۔دستکار سو چیزیں بناتے تھے تو مشین لاکھ بناتی تھی ۔جب مشین نے ضرورت اور مقامی لوگوں کی معاشی حیثیت سے زائد چیزیں پیدا کرنی شروع کیں تو صنعت کاروں اور صنعتی ملکوں نے اپنا رخ ان عالمی علاقوں کی جانب کیا جن پر ان کی فاضل اشیا مسلط ہو سکتی تھیں ۔یہی پچھلے تین سو برس کی کہانی کی بنیاد ہے،اس کی بدولت مغرب کو باقی دنیا پر اقتصادی اور فوجی غلبہ حاصل کرنے کا موقع ملا ۔برطانوی سامراجیت کے دور کے خاتمے کے بعد نئی تجارتی سامراجیت نے دنیا پر غلبہ و تسلط کے لیے نئے طریق ہائے کار اپنائے اور آج یہی پرانے شکاری نیا جال لے کر آئے ہیں ۔ڈاکٹر علی شریعتی نے تہذیب اور آئیڈیالوجی، مشین، میکانکیت کے حصار میں، سائنسی علوم میں طریق کار، ذات کے بغیر انسان، بے گانگی کے دو تصورات، اقدار میں انقلاب، سائنس یا نئی مدرسیت، نشاۃ الثانیہ کی معاشی اور طبقاتی جڑیں، جدید تمدن اور انسان وغیرہ کے موضوعات پر اپنے فارسی مضامین میں اور علامہ محمد اقبال نے اپنی مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوام شرق اور کئی دوسری نظموں میں مغربی سامراجیت کے مختلف پہلوؤں کا فکری اور منطقی تجزیہ کیا ہے اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یورپ میں امرا اور سرمایہ داروں کی مدد سے سترھویں، اٹھارویں اور انیسویں صدی کے دوران مشینوں نے ترقی کی ۔مشین متواتر کھپت کی ضرورت پیدا کرتی ہے ۔سو زائد یا فاضل پیداوار کے لیے قومی حدود سے نکل کر بین الاقوامی منڈیوں تک جانے کی ضرورت پیش آئی ۔یوں یہ طے کر لیا گیا تھا کہ اس زمین پر بسنے والا ہر انسان کارخانوں میں تیار ہونے والی تجارتی اشیا کا صارف ہو کر رہے گا۔ایشیا اور افریقہ کے لوگوں کو صارف بنانے کے لیے ان معاشروں کو بدلنے کی ضرورت پیش آئی ۔مقامی انسان کے لباس، کھپت کے طریقے، سامان آرائش، رہائش و رشہر کو تبدیل کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ان معاشروں کی قلب ماہیت کی جاتی تا کہ یورپی، افریقی اور ایشیائی معاشرے یا بالفاظ دیگر دنیا کے تمام انسان باہمی طور پر ہم آہنگ ہو سکیں ۔

اقوامِ عالم کی روحوں اور سوچوں کے اختلافات کو ختم کرنے کے لیے انھیں ایک سانچے میں ڈھالنا ضروری تھا یوں جدیدیت کے نام پر دنیا کو ایک نئی تہذیب کی خوشخبری دی گئی۔ اس جدیدیت کی یلغار دانش و علم کے وسیلے سے کی گئی۔ تاریخ، اخلاقیات، نفسیات، معاشیات، سماجیات، ادب و فن اور سائنسی علوم میں نئے نظریات کو فروغ دیا گیا اور مقامی دانشوروں اور درسگاہوں میں انھیں رائج کیا گیا۔ یوں ایسے لوگ پیدا ہوئے جو اپنی تہذیب سے بے گانہ ہو گئے تھے اور مغربی تہذیب کے چنگل میں پھنس گئے تھے۔ ژاں پال سارتر (Jean-Paul Sartre) فرانز فینن (Frantz Fanon) کی کتاب *The Wretched of the Earth* کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> یورپی دانشوروں نے دیسی دانشوروں کا ایک خاص طبقہ ڈھالنے کا تہیہ کیا۔ انھوں نے ہونہار نوجوانوں کا انتخاب کیا انھیں مغربی تہذیب کے اصولوں سے داغا ... اس طرح جیسے گرم لوہے سے داغتے ہیں۔ ان کے منہ میں بلند آہنگ فقرے ٹھونسے۔ شاندار چپچپا الفاظ بھرے جو دانتوں سے چپک کر رہ گئے۔[۱۶]

پھر سارتر لکھتے ہیں:

> ہم ایمسٹرڈم اور پیرس میں افریقیوں یا ایشیائیوں کی ایک جماعت کو لائیں چند مہینوں کے لیے انھیں گھمائیں پھرائیں ان کے کپڑوں اور آرائش و زیبائش کو تبدیل کریں۔ انھیں آداب اور معاشرتی اطوار بھی سکھائیں اور زبان کے کچھ حصے بھی مختصر یہ کہ ہم انھیں ان کی اپنی تہذیبی اقدار سے عاری کر دیں اور پھر انھیں واپس ان کے اپنے ملکوں میں بھیج دیں تو اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ وہ ایسے اشخاص نہیں رہیں گے کہ وہ اپنے دماغ سے سوچیں۔ فی الحقیقت وہ ہمارے نمائندے ہوں گے۔ ہم یہاں انسانیت اور مساوات کے نعرے بلند کریں گے اور وہ ہماری آواز کی گونج افریقہ اور ایشیا میں سنائیں گے۔ ''سانیت''، ''ساوات'' ''سانیت''، ''ساوات''۔[۱۷]

مقامی علاقوں کے ایسے دانشوروں اور یورپی نظریات پر مشتمل کتب نے ایشیا اور افریقہ کے لوگوں کو ان کی قدیم تہذیب سے علاحدہ کیا اور کہا کہ وہ اپنی دقیانوسیت سے نجات پائیں اور مذہب کو بالائے طاق رکھ دیں اور سر تا پا مغربیت زدہ ہو جائیں۔ علامہ محمد اقبال، ڈاکٹر علی شریعتی، فرانز فینن اور ژاں پال سارتر کے

خیالات کے مطابق یورپی دانشوروں نے تمام دنیا کے تمدن کو ایک سانچے میں ڈھالنے کی کوشش اس لیے نہیں کی کہ وہ دنیا کو مہذب اور روشن خیال بنانا چاہتے تھے، انسانوں کو عزت وتکریم سے نوازنا چاہتے تھے، انھیں بھائی چارے، مساوات اور محبت کی قدروں سے آشنا کرنا چاہتے تھے، ان کو اشرف اور نائب خدا بنانا چاہتے تھے بلکہ ان کا اصل مدعا یہ تھا کہ ان کے کارخانوں کی پیداوار کے لیے عالمی گاہک پیدا ہوسکیں۔ دنیا کی دولت سمیٹنے کا یہ نیا طریق کار تھا۔ یوں کئی سونے کی چڑیائیں محض راکھ کا ڈھیر ہو کر رہ گئیں۔

مغرب نے اعلیٰ انسانی معیارات تو اپنے لیے وقف کر لیے اور مشرق سے اس کے ارادے، انتخاب کی صلاحیت، آرزوئیں اور تمنائیں چھین لیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی فرانز فینن کے دوست تھے۔ فرانز فینن نے الجزائر کی آزادی کے حوالے سے افتادگان خاک اور الجزائری انقلاب کا پانچواں سال کے نام سے دو کتب لکھیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے فرانز فینن کی موت پر ایک مضمون بھی لکھا تھا جو پیرس سے شائع ہوا تھا۔ فرانز فینن کا کہنا تھا کہ مقامی باشندوں کو یورپ کی مکروہ نقالی سے باز رہنا چاہیے۔ یورپ کو اپنے حال پر چھوڑ دو کہ وہاں لوگ انسانیت کے موضوع پر بات کرتے نہیں تھکتے لیکن اپنی سڑک کے ہر موڑ پر یا دنیا کے گوشے گوشے میں جہاں بھی انھیں انسان نظر آتا ہے اسے قتل کر دیتے ہیں۔ صدیوں تک انھوں نے نام نہاد روحانی واردات کے نام پر کم وبیش پوری انسانیت کا گلا گھونٹے رکھا، ذرا انھیں آج دیکھیے کہ وہ ایٹمی اور روحانی انتشار کے درمیان لٹک رہے ہیں۔ ڈاکٹر علی شریعتی نے فرانز فینن کی مانند یہ اعلان کیا اب یورپی کھیل ختم ہو چکا ہے ہمیں کچھ اور تلاش کرنا چاہیے۔ آج ہم سب کچھ کر سکتے ہیں بشرطیکہ ہم یورپ کی نقالی نہ کریں، بشرطیکہ ہم یورپ کی ہمسری کی خواہش کے خبط میں مبتلا نہ ہوں، آج ایک بڑی طاقت ساری دنیا کو ایک سانچے میں ڈھالنا چاہتی ہے اس کے لیے اس نے دیگر تمام طریقوں کے ساتھ ساتھ سی این این اور بی بی سی کا سہارا بھی لے رکھا ہے۔ وہ جس نظام حیات کے قائل ہیں، علامہ اس کے حوالے سے کہتے ہیں:

خواجہ از خون رگ مزدور سازد لعل ناب
از جفای دہخدایان کشت دہقانان خراب
انقلاب!
انقلاب ای انقلاب
من درون شیشہ ہای عصر حاضر دیدہ ام

آنچنان زہری کہ از وی مار ہا در پیچ و تاب
انقلاب!
انقلاب ای انقلاب[۱۸]

ترجمہ: آقا مزدور کی رگوں میں دوڑنے والے خون سے لعل ناب بنا رہا ہے۔ دیہہ خداؤں کے ظلم سے دہقانوں کی کھیتی برباد ہو رہی ہے۔ انقلاب، انقلاب، اے انقلاب۔ میں نے عصر حاضر کے شیشے میں وہ زہر دیکھا ہے کہ جس سے سانپ بھی پیچ و تاب کھا رہے ہیں۔ انقلاب، انقلاب، اے انقلاب۔

اس کے مقابلے میں وہ قرآنی نظام کی بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

چیست قرآن؟ خواجہ را پیغام مرگ　　دستگیر بندۂ بے ساز و برگ[۱۹]
ہیچ خیر از مردک زرکش مجو　　"لن تنالوا البر حتی تنفقوا"[۲۰]
نقش قرآن تا درین عالم نشست　　نقشہای کاہن و پاپا شکست
فاش گویم آنچہ در دل مضمر است　　این کتابی نیست چیزی دیگر است
چون بجان در رفت جان دیگر شود　　جان چو دیگر شد جہان دیگر شود
مثل حق پنہان و ہم پیداست این　　زندہ و پایندہ و گویاست این
اندر و تقدیر ہای غرب و شرق　　سرعت اندیشہ پیدا کن چو برق
با مسلماں گفت جان بر کف بنہ　　ہر چہ از حاجت فزون داری بدہ
آفریدی شرع و آئینی دگر　　اندکی با نور قرآنش نگر
از بم و زیر حیات آگہ شوی　　ہم ز تقدیر حیات آگہ شوی[۲۱]

ترجمہ: قرآن کیا ہے آقا کے لیے پیغام مرگ ہے، یہ بے سرو سامان انسان کا سہارا ہے۔ سونا کھینچنے والے یعنی سونے کے طالب یا دولت کے پجاری (چھوٹے آدمی) سے خیر کی امید نہ رکھ (قرآن کریم ایک آیت میں کہتا ہے کہ) تم نیکی (یا بھلائی یا خیر) نہیں پا سکتے جب تک کہ تم اپنی محبوب ترین چیز اللہ کے راستے میں خرچ نہ کرو۔ (قرآن سرمایہ داروں، جاگیرداروں اور وڈیروں کے لیے سامان موت اور غریبوں اور ناداروں کے لیے زندگی کا پیغام ہے۔ اسلام تو یہ کہتا ہے جو کچھ اللہ نے تمھیں سرمائے کی صورت میں عطا کیا ہے اسے سینت سینت کے نہ رکھو۔ تجوریاں بھر کر کہیں چھپا نہ دو بلکہ خرچ کرو۔ اپنی ضرورت سے زیادہ

جو کچھ ہے وہ خرچ کرو۔ عزیزوں پر رشتہ داروں پر غریبوں پر اور ضرورت مندوں پر۔ دنیا کی فلاح کا اگر کوئی اقتصادی نظام ہے تو وہ صرف وہی ہے جو قرآن نے دیا ہے۔)

قرآن کا نقش جب اس جہان پر ثبت ہوا تو کاہنوں اور پاپاؤں کے نقوش مٹ گئے (اسلام میں برہمنوں اور پادریوں یا مذہبی پیشواؤں کی اجارہ داری کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔) جو کچھ میرے دل میں چھپا ہوا ہے میں اسے صاف صاف ظاہر کر رہا ہوں یہ یعنی قرآن ایک کتاب نہیں ہے بلکہ کوئی اور ہی چیز ہے۔ جب یہ جان میں سرایت کر جاتا ہے تو جان اور ہو جاتی ہے جب جان اور ہو جاتی ہے تو جہان اور ہو جاتا ہے۔ خدا کی طرح یہ ظاہر بھی ہے اور پوشیدہ بھی ہے یہ زندہ ہمیشہ رہنے والا اور بولنے والا ہے (زندہ اور پائندہ ان معنوں میں کہ نہ اس کے متن میں تبدیلی ہوگی اور نہ یہ قیامت تک مٹ سکے گا اللہ تعالیٰ اس کا خود محافظ ہے جو کچھ قرآن میں موجود ہے وہ قیامت تک کے اور ہر دور کے لیے ہے اور اس طرح ہے کہ جیسے گویا ہو کر ہر چیز بتا رہا ہے۔) اس کے اندر مشرق اور مغرب کی تقدیریں ہیں انھیں سمجھنے کے لیے بجلی کی طرح کی تیز فکر پیدا کر، مراد ہے کہ اس کے اندر پوری دنیا کے لیے ہدایت موجود ہے اور زندگی کے ہر شعبے کے لیے قوانین و ضوابط پائے جاتے ہیں البتہ ان سے استفادے کے لیے اپنی فکری صلاحیتوں کو روشن کرنا ہوگا۔ اس نے یعنی قرآن نے مسلمانوں سے یہ کہا ہے کہ جان ہتھیلی پر رکھ لو (اللہ کی خاطر جہاد کرو اور جان قربان کرنے سے بھی دریغ نہ کرو۔) جو کچھ تم اپنی ضرورت سے زیادہ رکھتے ہو (دوسروں کو) دے دو، مراد ہے اے مسلمان جہاد فی سبیل اللہ اور انفاق فی سبیل اللہ کو اپنا لو۔ (اے ملت روس) تو نے ایک نئی ہی شرع اور آئین پیدا کیا ہے (کمیونزم کے طور طریقے اور اس کے قوانین و ضوابط کو اپنے ملک میں نافذ کیا ہے۔) ذرا انھیں قرآن کے نور کی روشنی میں دیکھ، مراد ہے کہ کمیونزم کے نظریے کو قرآن کی روشنی میں دیکھ کر اس کے حسن کو قائم رکھو اور اس کی بدصورتی کو دور کرو، اس طرح ترمیم و اضافے اور اصلاح سے یہ نظام قرآن کا نظام بن جائے گا ورنہ کارل مارکس کی کتاب سرمایہ ہی کا نظام رہے گا جو فلاح کی بجائے نقصان کا موجب ہوگا اور آج پون صدی گذرنے کے بعد یہ بات سچ ثابت ہو گئی ہے کہ کارل مارکسی نظام اصلاح کی بجائے خرابی کا موجب بنا ہے۔ اصل نظام اسی خالق کا ہے جس نے ہر شے تخلیق کی ہے۔ زندگی کے زیر و بم (اونچ نیچ یا اچھائی برائی) پر نظر ڈال (اور) زندگی کی تقدیر سے بھی آگاہ ہو (زندگی کے نشیب و فراز سے بلکہ اس کی تقدیر سے بھی اگر تم آگاہ ہونا چاہتے ہو تو کارل مارکس کی بجائے

حضرت محمد مصطفیؐ کی طرف آؤ کتاب سرمایہ کی بجائے ام الکتاب قرآن میں غور کرو)
(ترجمہ و شرح ڈاکٹر الف د نسیم، شرح جاوید نامہ (لاہور: شیخ بشیر احمد اینڈ سنز)۔

از غلامی دل بمیرد در بدن　　از غلامی روح گردد بار تن
از غلامی بزم ملت فرد فرد　　این و آن با این و آن اندر نبرد
از غلامی مرد حق زنار بند　　از غلامی گوہرش ناارجمند[22]

ترجمہ: غلامی سے بدن میں دل مرتا ہے۔ غلامی سے روح تن کا بوجھ ہوتی ہے۔ غلامی سے ملت کی محفل منتشر ہوتی ہے اور سب کچھ باہم دست و گریباں ہو جاتا ہے۔ غلامی سے مرد حق زنار پہن لیتا ہے اور اس کا گوہر ناارجمند ہو جاتا ہے۔

غلامی میں فنکار بھی قومی امنگوں کے خلاف عمل کرتے ہیں،، بقول اقبال:

از نی او آشکارا راز او　　مرگ یک شہر است اندر ساز او
ناتواں و زار می سازد ترا　　از جہاں بیزار می سازد ترا[23]

ترجمہ: اس کی (بانسری) سے اس کا راز ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس کے ساز میں ایک شہر کی موت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ تجھے ناتواں اور خستہ بناتا ہے اور جہاں سے بیزار کرتا ہے۔

علامہ محمد اقبال کہتے ہیں:

الحذر این نغمۂ موت است و بس　　نیستی در کسوت صوت است و بس[24]

ترجمہ: اس سے بچو کہ یہ صرف موت کا نغمہ ہے اس کی صوت کے لبادے میں نیستی ہے۔

آدم از بی بصری بندگی آدم کرد　　گوہری داشت ولی نذر قباد و جم کرد
یعنی از خوی غلامی ز سگان خوار تر است　　من ندیدم کہ سگی پیش سگی سر خم کرد[25]

ترجمہ: آدمی نے اپنی بے بصری کی بدولت آدمی کی غلامی کی۔ وہ موتی رکھتا تھا جسے اس نے قباد و جم کی نذر کر دیا۔ یعنی وہ عادت غلامی میں کتوں سے بھی زیادہ بدتر ہے کیونکہ میں نے نہیں دیکھا کہ کوئی کتا کسی دوسرے کتے کے آگے سر جھکاتا ہے۔

یورپ کی لادینی سے جو انسانیت کی موت ہوئی ہے اس کے بارے میں اقبال کہتے ہیں:

یورپ از شمشیر خود بسمل فتاد　　زیر گردون رسم لادینی نہاد[26]

ترجمہ: یورپ اپنی تلوار سے زخمی ہو گیا ہے۔ اس نے دنیا میں لادینی کی رسم قائم کی ہے۔

اقبال مزید کہتے ہیں:

وہ ایک بھیڑ کی پوستین میں چھپا ہوا بھیڑیا ہے۔ انسان کی سماجی اور معاشی مشکلات اور باطنی کرب اس کے پیدا کردہ ہیں۔ علامہ محمد اقبال یہ بھی لکھتے ہیں کہ فرنگیوں کی دانش نے تلوار سونت رکھی ہے۔ جہاں کہیں انھیں انسان دکھائی دیتا ہے وہ اسے مارنے کے درپے ہوتے ہیں۔ ہمارے عہد میں سوداگری کا غلبہ ہے۔ اس کی مشینوں میں موتیں گردش کرتی ہیں۔ اس سوداگری کی مشک کتے کی ناف سے نکلی ہے۔ کوئی بھی ہوشمند اس کے مٹکے کی شراب نہیں پیتا جس نے اسے چکھ لیا وہ یہیں اسی شراب خانے میں دم توڑ گیا۔ کھلی آنکھوں سے یورپ کی چیرہ دستیاں دیکھ، وہاں کے تاجروں نے تیرے ابریشم سے قالین بنائے اور پھر انھیں بیچنے کے لیے تیرے سامنے لا ڈالا[۴۷]

روس کے حوالے سے اقبال کا اپنی مثنوی پس چہ باید کرد اے اقوام شرق میں کہنا تھا:

ترجمہ:

ایسے ہی تو دیکھ کہ فرنگی دور میں
غلامی آقائیت کے خلاف برسر پیکار ہوئی
روس وہ جس کے قلب و جگر خون ہوئے
اس کے ضمیر نے بھی حرف لا کا علم بلند کیا
اس نے نظام کہنہ کا تخت و تاراج کر دیا ہے
اور رگ عالم پر تیز ڈنک مارا ہے
میں نے اس کے مقامات پر نگاہ کی ہے
وہ لاسلاطین، لاکلیسا اور لا الہ کا قائل ہے
اس کی فکر لا کی آندھی میں گم رہی
اس نے اپنا گھوڑا الا کے راستے پر نہیں ڈالا
ایک دن آئے گا کہ وہ اپنے زور جنوں کی مدد سے
اپنے آپ کو اس آندھی سے باہر نکال لے گا
لا کے مقام پر زندگی آسودہ نہیں ہوتی
کائنات دھیرے دھیرے اصل کی جانب بڑھتی ہے

لااور الا امتوں کا سازو برگ ہیں
بغیر اثبات کے نفی امتوں کی موت ہے
محبت میں خلیل پختہ نہیں ہوتا جب تک کہ
لا الا کی جانب راہنمائی نہیں کرتا
اے حجروں میں بیٹھ کر باتیں بنانے والے
نمرود کے روبرو لا کا نعرہ لگا[۲۸]

فرانز فینن نے افتادگان خاك میں لکھا ہے:

ہمیں مکروہ نقالی میں وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے یورپ کو اپنے حال پر چھوڑو کہ وہاں لوگ انسان کے موضوع پر بات کرتے نہیں تھکتے لیکن جہاں بھی انھیں انسان نظر آتا ہے اسے قتل کر دیتے ہیں۔اپنی ہر سڑک کے موڑ پر دنیا کے گوشے گوشے میں صدیوں تک انھوں نے نام نہاد روحانی واردات کے نام پر کم وبیش پوری انسانیت کا گلا گھونٹے رکھا ہے۔[۲۹]

علامہ محمد اقبال چاہتے تھے کہ مشرقی عوام ہدایت ودانش کی جانب لوٹیں اپنے ذہنوں اور قوتوں کو نئی سمتوں کی جانب موڑیں اور اس مکمل انسان کا سراغ لگائیں جو نہ تو یورپ میں موجود ہے اور نہ ہی موجودہ مشرق میں۔مشرق کو بقول علامہ محمد اقبال "مادی عقل" کی نہیں "عشق" کی ضرورت ہے۔مشرق کو بوجھل نیند سے جاگنا چاہیے اور اپنی پرانی زنجیریں کھول دینی چاہیے۔صارفیت کے پرانے بت کدوں کو توڑ دینا چاہیے اور نئے خیالات وافکار کی کائنات تلاش کرنی چاہیے۔جب تک لوگوں کی فکر محض آب وگل تک محدود رہے گی حقیقی انسانی منزل دور رہے گی۔ڈاکٹر علامہ محمد اقبال نے اپنی مثنوی پس چه باید کرد اے اقوام شرق میں لکھا ہے:

ترجمہ:

دنیا کو روشن کرنے والے سورج خوش آمدید،تو صبح مراد لایا ہے اور تو نے ہر نخل کو نخل سینا بنا دیا ہے۔آزادی فکر کی پاکیزگی ہی تو ہے۔جب کسی قوم کا فکر خراب ہو جاتا ہے تو اس کے ہاتھ کی خالص چاندی بھی غیر ہو جاتی ہے۔اس کی نگاہ میں مستقیم بھی ٹیڑھا ہو جاتا ہے۔وہ کائنات کی حرب وضرب سے گریزاں ہوتا ہے۔اس کی آنکھ سکون میں زندگی دیکھتی ہے۔اس کے دریا سے موج کم ہی اٹھتی ہے۔اس کا گوہر ٹھیکری کی مانند نامبارک ہو جاتا ہے۔پہلے فکر کی تطہیر ضروری ہے۔اس کے بعد اس کی تعمیر آسان ہو جاتی ہے۔[۳۰]

فکر کی جس تطہیر کی جانب علامہ محمد اقبال نے اشارہ کیا ہے۔اسی تطہیر کی تمنا اور کئی مسلم دانشوروں کو بھی تھی۔وہ چاہتے تھے کہ اسلامی اور مشرقی معاشروں کا ہر فرد روحانی اور باطنی طور پر منور ہو۔اس کی فکر پاکیزہ ہو تا کہ وہ اپنی حقیقی آزادی کو محسوس کر سکے۔قومی فکر اگر خراب ہے تو اس کو درست کرنے کے لیے ایسے روشن خیال دانشوروں کی ضرورت ہے جو نگاہوں میں موجود مستقیم راستوں کو ٹیڑھا ہونے سے بچائیں۔وہ لوٹ کھسوٹ اور سینہ زوری کے خلاف ہوتے ہیں۔غلام ساز نظاموں سے نبرد آزما ہونے کا درس دیتے ہیں۔ہمہ وقت متحرک اور مضطرب رہتے ہیں۔یورپی اور مغربی نظاموں میں موجود امتیازات، طبقاتی ناہمواری، قومی برتری وغیرہ کے تصورات کی بدولت جس نسل پرستی، غلامی اور استحصال کو روا رکھا گیا ہے اس کا قلع قمع کرنے کے لیے بے قرار ہوتے ہیں۔وہ چاہتے ہیں کہ مقامی عوام نئی دریافتیں کریں۔خود ایجادات کریں۔اپنا نظام خود تشکیل دیں۔فکر کی تطہیر کرنے والے روشن خیال دانشور چاہتے ہیں کہ زمین کی نعمتیں اور پاکیزہ چیزیں سب انسانوں کے لیے ہوں۔اجارہ دار اور قابض افراد مظالم کا ارتکاب کر رہے ہیں۔ہر انسان کی ضروریات زندگی پوری ہونی چاہئیں۔علامہ محمد اقبال نے اس حوالے سے ایک آزمودہ سوشل نظام کا خاکہ پیش کیا ہے جو جدید دور میں انسانی زندگی کے تقاضے پورے کرتا ہے۔وہ چاہتے تھے کہ تمام انسان حق خلافت سے مجموعی اور یکساں طور پر بہرہ مند ہوں۔دنیاوی معاملات انسانی فلاح کے حوالے سے طے ہونے چاہئیں تمام علوم وفنون اور افکار و خیالات کو خیر کا جویا ہونا چاہیے۔فکر کی تطہیر میں رزق حلال اور روحانی ارتقا کے خیالات بھی شامل ہیں۔یہ خیالات اور تصورات ایک اعلیٰ سماج میں پایۂ تکمیل کو پہنچ سکتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال کے تتبع میں شریعتی کا کہنا تھا[۳۱] کہ روایتی معاشروں کا عمومی طور پر اور مسلم معاشروں کا خصوصی طور پر سنگین المیہ یہ ہے کہ اس میں عوام الناس اور پڑھے لکھے طبقے میں نکتۂ نظر کا اختلاف اور باہمی ابلاغ کی کمی موجود ہے۔اس لیے ایک پسماندہ سماج کی تعمیر نو کے لیے ضروری ہے کہ دانشوروں کے فکر و عمل میں تضاد موجود نہ ہو۔وہ لکھتے ہیں کہ وہ لوگ جو اپنے معاشرے کی تعمیر نو چاہتے ہیں اور غیر متحد لوگوں اور بسا اوقات اپنے معاشرے کے دشمن عناصر کو متحد کرنا چاہتے ہیں یا انھیں ایک ہم آہنگ کل میں ڈھالنا چاہتے ہیں، انھیں چاہیے کہ وہ ان دو متوازی حدوں یعنی نظریہ اور عمل کے مابین موجود فاصلوں کو کم کریں۔عوام اور دانشوروں کے درمیان موجود خلیجوں کو پاٹیں۔یہ کام صرف وہ دانشور کر سکتے ہیں جو خود شعوری (شناخت خودی) کے وصف

سے مالا مال ہوں ۔صرف خود شعوری ہی منجمد اور بگڑے ہوئے عوام کو ایک ایسے متحرک اور تخلیقی مرکز پر لا کھڑا کر سکتی ہے کہ جو عظیم فطانتوں کو تیزی سے وجود میں لاسکتا ہے اور عظیم جستوں کے لیے فضا ہموار کر سکتا ہے ۔جینئس تمدن کی پیدائش کے لیے اچھال تختے کا کام دے سکتے ہیں ۔ان خیالات اور پیغامات کے حوالے سے تیسری دنیا میں ایک ایسی نئی پود تیار ہوئی جو قومی اور مشرقی شعور سے مالا مال تھی ۔اس پود کی جدوجہد اور مساعی کا اندازہ ہمیں ان معاشروں میں جنم لینے والی نئی سوچوں سے ہو سکتا ہے ۔اس نئی پود نے ٹیکنالوجی، سائنس یا مادی قوت پر انحصار نہیں کیا بلکہ اپنے شعور کو بنیاد بنایا ۔جن ملکوں میں دانشوروں، نوجوانوں اور عام لوگوں نے اپنے حقیقی شعور کو اپنے سماج کی تبدیلی کی بنیاد بنایا انھوں نے کامیابی کے زینے تیزی سے طے کیے ۔وہ بڑی طاقتوں اور صنعتی ملکوں کی سیاست و قوت سے مرعوب نہیں ہوئے ۔جاپان کے خلاف چین کی مزاحمت اور امریکا کے خلاف ویت نام کی مزاحمت اور شاہ ایران کے خلاف ایرانی عوام کی مزاحمت اس امر کا کھلا ثبوت ہے کہ سامراج، حکومتی جبر اور عوام دشمن ادارے اور تنظیمیں صرف اسی وقت تک فعال رہتے ہیں جب تک انھیں چیلنج کرنے والا کوئی نہ ہو ۔جونہی انھیں چیلنج کر دیا جاتا ہے وہ کاغذی شیروں کی مانند ہوا کے جھونکوں سے اڑ جاتے ہیں ۔یہی وہ خود شعوری ہے جو شریعتی نے مسلم معاشروں میں اسلامی اقدار کے حوالے سے مسلم نوجوانوں کو عطا کی ۔آج ایران میں سامراج کے خلاف نفرت کے جو جذبات موجود ہیں یا مغربی استحصالی نظام کو انسانوں کے لیے قابل قبول نہیں سمجھا جا رہا تو اس میں ڈاکٹر علی شریعتی کے افکار کا بھرپور حصہ ہے ۔ڈاکٹر علی شریعتی جدید ایجادات اور سائنس کی برکات کے مخالف نہیں تھے ۔وہ یہ چاہتے تھے کہ یہ سب خیر و برکات استحصال سے پاک معاشرے کو وجود میں لائیں ۔اس کے لیے انھوں نے مساوات، آزادی، انسانیت اور عرفانیت کے سنہری اصولوں کو ایک کٹھالی میں پگھلا کر ایک ایسے فلسفے کا سنگ بنیاد رکھا جس میں طبقاتی ناہمواری، غلامی، درندگی اور اخلاقی پستی نام کی کوئی شے موجود نہیں تھی ۔

ما و علامہ محمد اقبال کے نام سے کتاب لکھ کر ڈاکٹر علی شریعتی نے علامہ محمد اقبال کو اپنے روحانی قائد یا گائیڈ کی حیثیت میں قبول کیا ۔انھوں نے ان سے ویسے ہی فیض پایا جیسے مولانا روم کا معنوی شاگرد بن کر علامہ محمد اقبال نے پایا تھا ۔ان کے فلسفے پر عمل کر کے تیسری دنیا کے عوام بالعموم اور مسلم دنیا کے عوام بالخصوص ان منزلوں کا سراغ لگا سکتے ہیں جن کا ذکر دنیا کے عظیم پیغمبروں، صوفیوں، ولیوں، راہنماؤں اور روشن

خیال انسان دوست دانشوروں کے خیالات وافکار میں ملتا ہے۔اس کا نتیجہ یہ نکلے گا کہ مسلم معاشروں میں سیم و زر آقا نہیں رہیں گے۔یہاں کے تہی دست عوام اپنی امت کو وسعت دیں گے۔

اشیا پرست معاشروں میں جو لوگ درویشوں کی مانند جیتے ہیں وہ بندۂ مزدور کی عزت وحرمت کے پاسدار ہوتے ہیں۔وہ غلاموں کو آزادی کی نوید سناتے ہیں۔وہ یورپ میں موجود مادی نظام میں حلال وحرام کی تمیز کرتے ہیں۔علامہ محمد اقبال لکھتے ہیں کہ یورپی نظام میں ایک قوم دوسری قوم پر پل پڑی۔ایک نے اناج اگایا اور دوسری اس کا حاصل لے گئی۔ضعیفوں کی روٹی اڑانے کو حکمت سمجھا جا رہا ہے۔نئی تہذیب کا شیوہ آدم دری ہے۔آدم دری کا پردہ سوداگری ہے۔یہ بینک جو یہود کی چالاک فکر کا نتیجہ ہیں انسان کے سینے سے نور حق چھین لے گئے ہیں۔علامہ محمد اقبال کے اصل اشعار یوں ہیں:

تا نداني نکتۂ اکل حلال ٭ بر جماعت زیستن گردد وبال
آہ یورپ زین مقام آگاہ نیست ٭ چشم او ’’ینظر بنور اللہ‘‘ نیست
او نداند از حلال و از حرام ٭ حکمتش خام است و کارش ناتمام
امتی بر امتے دیگر چرد ٭ دانہ این می کارد آن حاصل برد
از ضعیفان نان ربودن حکمت است ٭ از تن شان جان ربودن حکمت است
شیوۂ تہذیب نو آدم دری است ٭ پردۂ آدم دری سوداگری است
این بنوک این فکر چالاک یہود ٭ نور حق از سینۂ آدم ربود
تا تہ و بالا نہ گردد این نظام ٭ دانش و تہذیب و دین، سودای خام[۳۲]

علامہ محمد اقبال نے اس نظام کو تہہ وبالا کرنے کا خواب دیکھا۔وہ سمجھتے تھے کہ مکتب اور ملا کی تاویلوں نے زندہ قوم کو مار دیا ہے۔علامہ محمد اقبال یورپی نظام کا جواب مردحر کے حوالے سے دیتے ہیں۔ان کے خیال میں مردحر روشن ضمیر ہوتا ہے۔وہ کسی بادشاہ یا سردار کا غلام نہیں ہوتا۔وہ مصطفیٰ ؐ کے ہاتھ سے پیالہ پیتا ہے۔وہ فرنگ کا غلام نہیں ہوتا۔خدا کا بندہ ہوتا ہے۔وہ سراپا کردار ہوتا ہے۔غیر کو اپنا رازق نہیں سمجھتا۔

نگاہ فقر میں شان سکندری کیا ہے ٭ خراج کی جو گدا ہو، وہ قیصری کیا ہے![۳۳]
دارا و سکندر سے وہ مرد فقیر اَولیٰ ٭ ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللّٰہی[۳۴]
نہیں فقر و سلطنت میں کوئی امتیاز ایسا ٭ یہ سپہ کی تیغ بازی، وہ نگہ کی تیغ بازی[۳۵]

شریعتی بھی اسی حوالے سے فقر کی بات کرتے ہیں۔ابوذر کی جرأت کا تذکرہ کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انھوں نے حضورؐ کے ارشادات کے مطابق سماج کے پسماندہ طبقے اور افتادگان خاک کے حوالے سے بات کی۔مردِ حر یا مردِ فقیر کا تصور ان معاشروں کے لئے ناگزیر ہے جو اپنے پاؤں پر کھڑا ہونا چاہتے ہیں اور یورپی صارفیت کے فلسفے سے نجات حاصل کرنا چاہتے ہیں۔

علامہ محمد اقبال کے نزدیک جس شخص کی آنکھ کائنات کے مطالعے سے روشن ہو جاتی ہے وہ صفات میں ذات کا جلوہ دیکھ لیتا ہے۔مردِ فقیر یا مردِ حر جمال ذات کا عاشق ہو کر جملہ موجودات کا سید بن جاتا ہے۔قرآنی فقر ان کے نزدیک ہست و بود کا احتساب ہے اس کا رباب، مستی، رقص و سرود سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔مومن کا فقر تسخیرِ حیات کی جانب لے جاتا ہے۔بندہ اس کی تاثیر سے مولا صفات ہو جاتا ہے۔فقر کافر خلوت دشت و در ہے اور فقرِ مومن لرزہ بحر و بر ہے۔

علامہ محمد اقبال کرگس اور شاہین کے تصور میں بھی تمیز روا رکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ گو دونوں کی پرواز اسی جہاں میں ہے لیکن دونوں کی دنیائیں الگ الگ ہیں یعنی اشیاپرست معاشرے اور افراد اور طرح سے زندگی بسر کرتے ہیں اور فقر اور درویشی کا راستہ اختیار کرنے والے اور ڈھنگ سے جیتے ہیں۔درویشوں کی خودی پختہ ہوتی ہے اور مرگ سے پاک ہوجاتی ہے۔علامہ محمد اقبال کا خیال ہے کہ جو جان بخشی جاتی ہے واپس نہیں لی جاتی اور آدمی بے یقینی کی وجہ سے مرتا ہے۔صارفیت اور اشیاپرستی کے نقطہ نظر کے خلاف وہی فقیر ردعمل کا اظہار کر سکتا ہے جس کا دل بے نیاز ہر دو جہاں سے غنی ہوتا ہے۔اس کا فقر اسرار جہانگیری جہانگیری کھولتا ہے۔علامہ کا کہنا ہے:

ترجمہ:

اے رنگ کے حصار میں جکڑے انسان رنگ سے پاک ہو
ہمارا زخم اس کی دین ہے
نشتر بھی اسی کا ہے، سوئی بھی
ہم ہیں خون کی ندی ہے اور رفو کی آس ہے
تو خود جانتا ہے بادشاہی غلبہ پانے کا نام ہے
ہمارے عہد میں سوداگری کا غلبہ ہے

دکان کا ایک تختہ تخت و تاج کا شریک ہے

تجارت کا مدار نفع پر ہے

اور بادشاہی کا خراج پر

آج کی دنیا کا حاکم سوداگر ہے

اس کی زبان خیر اندیش ہے اور دل شر پسند

تو اگر اس کی کاروباری دیانت کا مداح ہے

تو بس اتنا جان لے

اس کے ریشم سے تیری کپاس نرم ہے

اس کے کارخانے سے بے نیازانہ گذر جا

موسم سرما میں اس کی پوستین مت خرید

جنگ و ضرب کے بغیر انسانوں کو قتل کرنا اس کا دستور ہے

اس کی مشینوں میں موتیں گردش کرتی ہیں

اس کے قالین کے عوض اپنا بوریا نہ دے

اس کے فرزیں کے بدلے اپنے پیادہ نہ مروا

اس کا موتی ناقص ہے اور اس کے لعل میں بال آیا ہے

اس سوداگر کی مشک کتے کی ناف سے نکلی ہے

تیری آنکھیں اس کی بنائی مخمل سے مسحور ہیں

اور تو اس کے رنگ اور چمک کے ہاتھوں لٹ گیا ہے

تو نے اپنے معاملے میں سو گرہیں ڈال لی ہیں

اپنی دستار کو اس کے ریشم سے نہ بنا

کوئی بھی ہوشمند اس کے مٹکے کی شراب نہیں پیتا

جس نے اسے چکھ لیا وہ وہیں اسی شراب خانے میں دم توڑ گیا

وہ مسکراتا زیادہ ہے اور شور کم مچاتا ہے

ہم بچوں کی مانند ہیں اور وہ چینی بیچ رہا ہے

یارب یہ سوداگری ہے یا جادوگری

رنگ اور خوشبوؤں کے تاجر منافع سمیٹ لے گئے

هم ان کے اندھے اور ناشناس خریدار ہیں
اے آزاد انسان جو کچھ تیری مٹی میں نمو پاتا ہے
اسے بیچ، اسے پہن، اسے کھا
وہ نیک رو ہیں کہ جنھوں نے اپنے آپ کو پہچان لیا ہے
انھوں نے اپنی گدڑی تک خود بنائی ہے
تو کہ عصر حاضر کے وتیرے سے بے خبر ہے
کھلی آنکھوں سے یورپ کی چیرہ دستیاں دیکھ
وہاں کے تاجروں نے تیرے ابریشم سے قالین بنائے اور پھر انھیں
بیچنے کیلئے تیرے سامنے لا ڈالا
تیری آنکھ نے اس کے ظاہر سے دھوکا کھایا
تجھے اس کے رنگ اور چمک نے کہیں کا نہ رکھا
حیف ہے اس دریا پر کہ جس کی موج میں تڑپ کم تھی
اس نے اپنے ہی موتی کو غوطہ خوروں سے خریدا[۳۶]

ز رومی گیر اسرار فقیری   کہ ان فقر است محسود امیری
حذر ز ان فقر و درویشی کہ از وی   رسیدی بہ مقام سر بزیری[۳۷]

ترجمہ :رومی سے فقیری اسرار لو کہ رومی کا فقر امیری کا دشمن ہے۔اس فقر اور درویشی سے حذر کرو جو غلامی کی طرف لے جاتی ہے۔

آنکہ حی لا یموت آمد حق است   زیستن با حق حیات مطلق است[۳۸]
چیست فقر ای بندگان آب و گل   یک نگاہ راہ بین یک زندہ دل[۳۹]
با سلاطیں در فتد مرد فقیر   از شکوہ بوریا لرزد سریر[۴۰]

علامہ محمد اقبال نے لکھا ہے:

ترجمہ: اے خاک کے پتلو فقر کیا ہے؟ ایک نگاہ راہ بیں اور ایک زندہ دل۔ یہ اپنے اعمال کو تولنے کا نام ہے۔اس کا عنوان لا الہ کے دو حرف ہیں۔فقیر جو کی روٹی کھا کر خیبر گیری کرتا ہے۔اس کے فتراک سے بادشاہ اور امیر بندھے ہیں۔فقر ذوق و شوق اور تسلیم و رضا ہے،ہم

اس کے امین ہیں یہ متاع مصطفیٰؐ ہے۔فقر کروبیاں پر شب خون مارتا ہے۔یہ زمانے کے رسیا مشاہیر کو زیر کرتا ہے۔ تجھے کوئی اور مقام دیتا ہے اور تجھے شیشے سے ہیرا بنا دیتا ہے۔اس کا ساز وسامان قرآن عظیم سے ملتا ہے۔درویش مرد گدڑی میں نہیں سماتا۔اگر چہ وہ بزم میں کم گفتار ہے لیکن اس کے ایک سانس میں سو انجمنوں کی گرمی ہے۔یہ بے پروں کو ذوق پرواز دیتا ہے اور مچھر کو تمکین شاہباز بخشتا ہے۔وہ سلاطین سے نبرد آزما ہوتا ہے اس کے شکوہ بوریا سے تخت لرزتا ہے۔

آگے چل کر علامہ محمد اقبال لکھتے ہیں:

فقر چون عریان شود زیر سپہر　　از نہیب او بلرزد ماہ و مہر
فقر عریان گرمی بدر و حنین　　فقر عریان بانگ تکبیر حسین
فقر را تا ذوق عریانی نماند　　آن جلال اندر مسلمانی نماند
مرد حق باز آفریند خویش را　　جز بہ نور حق نبیند خویش را
بر عیار مصطفیٰ خود را زند　　تا جہانی دیگری پیدا کند[41]

ترجمہ:فقر جب آسماں تلے عریاں ہوتا ہے تو اس کی دہشت سے ماہ و مہر لرزتے ہیں۔بے سروسامان فقر گرمیِ بدر و حنین ہے اور یہی فقر عریاں بانگ تکبیر حسین ہے۔جب سے فقر میں ذوق عریانی نہیں رہا مسلمانوں کے اندر بھی پہلے سا جلال نہیں رہا۔مرد حق اپنے آپ کو دوبارہ پیدا کرتا ہے۔اور اپنے آپ کو نورِ حق کی روشنی میں دیکھتا ہے۔وہ اپنے آپ کو حضورؐ کی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور پھر وہ ایک نیا جہاں پیدا کرتا ہے۔

اعجاز ہے کسی کا یا گردش زمانا　　ٹوٹا ہے ایشیا میں سحر فرنگیانہ[42]

علامہ محمد اقبال نے اپنے کلام میں جس فکری حرکت کو اپنا رہنما بنایا تھا اس حوالے سے انھوں نے جدید اردو نظم کو ایسے مثالی انسان کا تصور دیا جو حرکت و حرارت کے عناصر،فرد کی عظمت اور باطنی ترفع کا حامی تھا۔یہ انسان ایسی انفرادیت سے مزین تھا جس کی بنیادیں جذبے اور احساس میں پیوست تھیں۔علامہ محمد اقبال کے ذہن کی فکری نہج اور طبیعت کے فلسفیانہ انداز نے ان کی نظموں کے کردار کو مثالی بنانے کی بھرپور کوشش کی۔اپنی نظم ''مسجد قرطبہ''میں وہ لکھتے ہیں:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت　　معجزۂ فن کی ہے خون جگر سے نمود

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل — خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز — تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود
عرشِ معلّٰی سے کم سینۂ آدم نہیں — گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہر کبود
پیکرِ نوری کو ہے سجدہ میسر تو کیا — اس کو میسر نہیں سوز و گدازِ سجود
کافرِ ہندی ہوں میں، دیکھ مرا ذوق و شوق — دل میں صلوٰۃ و درود، لب پہ صلوٰۃ و درود
شوق مری لے میں ہے، شوق مری نَے میں ہے — نغمۂ 'اللہ ھو' میرے رگ و پے میں ہے
تیرا جلال و جمال، مردِ خدا کی دلیل — وہ بھی جلیل و جمیل، تو بھی جلیل و جمیل[۴۳]

پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستانی عوام سماجی اصول وضوابط سے لاپرواہ ہونے لگے تھے۔انھوں نے عصری تشکیک کے رجحانات سے الگ ہوکر اپنا فکری وشعری طرزِ احساس متعین کیا اور آفاقی قدروں سے گریز کے سیلاب کی روک تھام کی یا اسے متوازن بنانے کے لیے انسان کا نیا تصور دیا۔جس میں ماضی پرستی کے ساتھ ساتھ جدید معاشرتی اقدار کو قبول کرنے کی صلاحیت تھی۔یہ ساری صورتِ حال علامہ محمد اقبال کے ہاں منضبط مثالیت کی صورت میں ابھری ہے۔

کئی نقادوں نے اردو نظم میں علامہ محمد اقبال کی حیثیت کو ایک موڑ سے تعبیر کیا ہے اور لکھا ہے کہ انھوں نے اپنی نظموں میں کلاسیکی رکھ رکھاؤ سے بھی کام لیا ہے اور رومانوی بکھراؤ اور اسرار سے بھی۔کئی نظموں میں ان کے جذبات کا ٹھہراؤ نظر آتا ہے اور کئی میں تحرک رومانوی اور کلاسیکی رویوں کا ایسا نادر امتزاج بہت کم شاعروں کے حصے میں آیا ہے۔وہ صنوبر کی طرح باغ میں آزاد ہونے کا تصور رکھتے تھے یعنی یہ آزادی اس کے پابہ گِل ہونے میں تھی۔علامہ محمد اقبال نے نظم میں معروضی اور خارجی زندگی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ موضوعی یا داخلی زندگی کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔وہ برگساں کی طرح وجدان کو فکر کی اعلیٰ شکل تصور کرتے تھے۔وہ جانتے تھے کہ فکری پراسیس میں خیال اور تمثال کی دوئی سطحیت پر منتج ہوتی ہے۔ان کے ہاں حسی مواد اور تصورات کی وحدت کا عمل موجود ہے۔بعد میں آنے والے رومانی شعرا کی اکثریت علامہ محمد اقبال ہی کے زیرِ سایہ پروان چڑھی۔علامہ محمد اقبال نے ابتدا میں حالی اور شبلی کے رنگ میں نظمیں کہی ہیں اور ظفر علی خاں اور اکبرالہ آبادی کی طرح سیاسی، ہنگامی اور تہذیبی موضوعات کو بھی قبول کیا ہے۔ان کی نظموں میں نقطۂ نظر، اسلوبِ حیات، فلسفہ اور خطابت کے عناصر مانوس ترکیب اور خوبصورت ترتیب کے ساتھ اجاگر ہوتے ہیں۔ابتدا میں ان کی نظموں میں

عشق، نیچر اور وطنیت پرستی کے موضوعات ملتے ہیں۔قیامِ یورپ کے زمانے میں انھوں نے مغربی تہذیب، سیاست اور معاشرت کی زوال آمادہ جڑوں کا بغور تجزیہ کیا، یوں ان کی نظموں میں عالم اسلام پر مغربی استعمار کے تسلط کے خلاف بھرپور ردعمل ظاہر ہوا۔

مسلمانوں کے ماضی اور حال میں علامہ کو گہرا تضاد نظر آتا ہے۔وہ اس تضاد کو دور کرنے کے لیے نفی خودی کی جگہ اثبات خودی، حرکت اور جہد و عمل کے فلسفے کو اہمیت دیتے ہیں۔علم وعقل انسان کی حدود متعین کرتے ہیں۔روح انسانی اور انفرادی کائنات کے لامحدود امکانات پر پختہ ایمان رکھتے ہیں۔انسان کامل کا تصور پیش کرتے ہیں اور فرد اور جماعت کے باہمی روابط کی نشاندہی کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ان کے جدید انسان کے تصورات اعلیٰ جذباتی اور ٹھوس فکری بنیادوں پر استوار ہیں۔

علامہ محمد اقبال نے انسان کو کائنات کا مرکز قرار دیا۔میکانکی اور مادی زندگی کے صدہا مسائل کا مادی آسودگی اور روحانی بالیدگی کے نقطۂ نظر سے مطالعہ کیا۔مغربی مفکروں، فلسفیوں اور مشرقی تصوف و مذہب کے مطالعوں، مشاہدوں اور تجزیوں نے ان کے انسان کے اثباتی تصورات کو توانائی اور تقویت دی۔انھوں نے رومانی مفکروں کی طرح انفرادیت کا ایک ایسا نظریہ تشکیل دیا جس کی جڑیں فراری ذہنیت، آوارگی، ذاتی یا شخصی مفاد پرستی میں پیوست ہونے کی بجائے بے غرض معاشرتی، اجتماعی اور انفرادی زندگی کی تہ میں پیوست تھیں۔ علامہ محمد اقبال نے انا کے کل اور ذوق تسخیر کے توانا رجحانات کو فطرت، جذبے اور عقل سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا۔رومانی ذہن ہمیشہ اضطرار میں رہتا ہے۔علامہ محمد اقبال کے ہاں فکر اور جذبے کے اضطرار کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔تلاش، جستجو، استفسار اور حقائق کے کھوج کا اضطرار ان کی فطرت میں ہے۔

مضطرب رکھتا ہے میرا دلِ بے تاب مجھے　　　عینِ ہستی ہے تڑپ صورتِ سیماب مجھے[۴۴]

علامہ محمد اقبال جب اپنے اضطراب کو توازن انضباط اور تنظیم کے دائرے میں لاتے ہیں تو وہ بہت حد تک ادب کے کلاسیکی رجحانات کے قریب آ جاتے ہیں۔علامہ محمد اقبال نے اپنی نظموں میں اپنے فکری و جذباتی طرز احساس کو بڑے شاعرانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات　　　سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ　　　جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں　　　جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ — سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار — موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا — ایک زمانے کی رَو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر — کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات!
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا — نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا
ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام — جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ — عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رَو — عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا — اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفیٰؐ — عشق خدا کا رسولؐ، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک — عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود — عشق ہے ابن السبیل، اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات — عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات
اے حرمِ قرطبہ! عشق سے تیرا وجود — عشق سراپا دوام، جس میں نہیں رفت و بود[۴۵]

علامہ محمد اقبال کے ہاں ہیئت کے تجربات بہت کم ہیں البتہ انھوں نے پابند نظم کو جو لہجے اور احساس کے نئے سانچے دیے ہیں وہ بعد میں آنے والے شعرا کے لیے مشعل راہ بنے ہیں۔ ان کی اہم نظمیں لہجے کی تازگی رکھنے کے ساتھ ساتھ بھرپور شعریت سے مزین ہیں۔ ''شکوہ''، ''جوابِ شکوہ''، ''خضرِ راہ''، ''طلوعِ اسلام''، ''مسجد قرطبہ'' اور ''ساقی نامہ'' وغیرہ سے اردو نظم میں جاندار شعری اسالیب بیان کا آغاز ہوا۔ ان نظموں کی بدولت اردو نظم نے پہلی مرتبہ توانائی، قوت اور شکوہ حاصل کیا۔ ان کے ہاں پرانے لفظوں میں تبدیلی کا عمل بڑے پیمانے پر ہوا ہے۔ انھوں نے اردو نظم کو نئی علامتوں اور نئے موضوعات سے روشناس کرایا۔ ان کے فکری اور مابعد الطبیعیاتی انداز نظر کے تحت ابھرنے والی تمثیلیں اپنے اندر بڑی معنویت رکھتی ہیں۔ اسلامی علامتیں، آفاقی علامتیں اور ذات کے انفرادی جوہر کی علامتیں ان کے تخلیقی اظہار میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔ علامہ محمد اقبال کو بھی اس امر کا احساس تھا اور انھوں نے اثر انگیزی کے اعتبار سے فن کے ان دونوں نمونوں کو ایک سطح پر رکھا ہے۔ اور کہا ہے کہ اے مسجد قرطبہ:

تیری فضا دل فروز، میری نوا سینہ سوز   تجھ سے دلوں کا حضور، مجھ سے دلوں کی کشود[۴۶]

علامہ محمد اقبال نے جہاں فن اور فن کار کی شخصیت میں ربط کا اصول بتاتے ہوئے مسجد کے جلال و جمال کا تعلق ان مردان حق کے جلال و جمال سے پیدا کیا ہے جنھوں نے اس مسجد کی تعمیر و خدمت میں دلچسپی لی ہے وہاں اپنی نظم کی شاعرانہ عمارت کے حسن و وقار کی وجہ اپنا خلوص اور سوز بتایا ہے۔ اس لیے انھوں نے خون جگر کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اور کہا ہے کہ خون جگر سل کو دل بنا سکتا ہے اور صدا کو سوز و سرور بخش سکتا ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو ہر نقش نا تمام اور ہر نغمہ سودائے خام رہ جائے۔

علامہ محمد اقبال نے لکھا تھا:

ایک بلبل ہے کہ ہے محو ترنم اب تک   اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک[۴۷]

یہ نغمے انھوں نے پیر روم سے سیکھے اور اپنی ذات کو اس کے حرفوں میں تاؤ دے کر مستقبل بینی کی صلاحیت پیدا کی۔ بیمار ملت کی نبض پر ہاتھ رکھ کر مرض زوال کی تشخیص کی اور بتایا کہ ان کی بیماری کی جڑ مغربی نظام معاشرت و معیشت میں پوشیدہ ہے۔ یہیں سے صارفیت کے اس نظریے کی طرف توجہ مبذول ہوتی ہے جس کی سائنٹفک بنیادوں پر مخالفت کا سہرا کئی مفکروں کے سر ہے۔ اس ضمن میں علامہ محمد اقبال نے اپنی شاعری میں بہت کچھ قلم بند کیا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر واضح تھا وہ کہتے تھے کہ اگر تو مال کو دین کے لیے استعمال کرے گا تو وہ جائز ہوگا۔ رسول خداؐ نے فرمایا ہے کہ مال صالح نعمت ہے۔ اگر تو اس حکمت پر نظر نہیں رکھتا تو تو غلام ہے اور تیرا آقا سیم و زر ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ تہی دستوں سے امتوں کو وسعتیں ملی ہیں امیروں اور آقاؤں نے بندہ مزدور کی روٹی کھائی ہے وہ مزدوروں کی آبروئیں لے اڑے ہیں ان کے حضور غلام بانسری کی مانند روتے ہیں ان کے لب متواتر فریادی رہتے ہیں۔ نہ تو ان کی صراحیوں میں شراب ہے اور نہ ہی پیالوں میں۔ انھوں نے محلات تعمیر کیے ہیں مگر خود کوچہ نشیں ہے۔[۴۸]

علامہ محمد اقبال نے سرمایہ دارانہ اور جاگیر دارانہ معیشت کے خلاف جس شدید رد عمل کا اظہار کیا ہے وہ ہمیں حضرت ابوذر غفاری کے نقطۂ نظر کی یاد دلاتا ہے اور یہ نقطۂ نظر قرآن پاک سے ماخوذ ہے یعنی ضرورت سے زائد مال تقسیم کرنے اور سیم و زر جمع نہ رکھنے کے خدائی احکامات پر مبنی ہے۔ حضرت ابوذر غفاری کا کہنا تھا: ''امیروں سے قوموں میں فساد برپا ہوتا ہے۔'' وہ انسانی شخصیت کی اسلامی تعمیر کے اہم فریضے سے آگاہ تھے

اور معاشرے کو احکامات الٰہیہ پر استوار دیکھنا چاہتے تھے۔حضرت ابو ذر غفاری اور علامہ محمد اقبال جیسے مفکروں نے اس نظام کو خلاف دین فطرت قرار دیا جس میں امیر امارت کی بلندیوں کو چھوتے رہتے ہیں اور غریب نا داری کی پستیوں میں گرتے رہتے ہیں۔پس چہ باید کرد اے اقوام شرق میں اقبال لکھتے ہیں:

مشرق اور مغرب تو آزاد ہیں
ہم ہی غیروں کا شکار ہیں
ہماری اینٹ غیروں کی تعمیر کا سرمایہ ہے
دوسروں کے مقصد کے لیے جینا
گہری نیند نہیں مرگ جاودانی ہے
ہندوستانی ایک دوسرے سے
برسر پیکار ہیں
انھوں نے پرانے فتنوں کو
پھر سے جگا دیا ہے
یوں فرنگی مغربی زمین کے باشندے
کفر اور دین کے جھگڑے میں
ثالث بن گئے۔[۴۹]

(ہندوستانیوں کے نفاق پر چند آنسو)

سیاسیات حاضرہ یعنی فرنگیوں کی سیاست نے بقول علامہ محمد اقبال غلاموں کی زنجیر کو سخت تر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

پیاسا رہ لیکن اس کے انگوروں کی نمی میں نہ کھو
اس کی گفتار کی گرمی سے بچ
اس کے پہلو دار حرف سے حذر کر
اس کے سرمے سے آنکھیں اور زیادہ بے نور ہو جاتی ہیں
غلام انسان اس سے اور زیادہ غلام ہو جاتا ہے
اس کے پیالے کی شراب سے محفوظ رہ
اس کے جوئے کی ہرا دینے والی چال سے بچ

مردِ حر اپنی خودی سے غافل نہیں ہوتا
اس کی افیونی گولی نہ کھا
اپنی حفاظت خود کر
فرعونوں کے آگے موسیٰ گفتار بن۔[۵۰]

علامہ محمد اقبال مسلمان سے یہ بھی کہتے ہیں کہ اگر تو اس کے فریب سے امان چاہتا ہے تو اس کے اونٹوں کو اپنے حوضوں سے بھگا دے۔ یوں وہ کھل کر اس امر کا اظہار کر رہے ہیں کہ مغربی فلسفہ صارفیت نے مسلمانوں کو اشیا کا غلام بنا دیا ہے۔ وہ فاقہ کش اپنے مقام سے آگاہ نہ ہونے کے سبب دستِ فرنگ سے اپنی پاک جان کے عوض جو کی روٹی اور لات و منات خریدتے ہیں۔ نئے یورپی سوداگر دیدہ دلیری سے بھیڑ بچے کے بھیڑیوں پر حلال ہونے کا فتوی صادر کر رہے ہیں۔ بقول اقبال نیو ورلڈ آرڈر کے مقابلے میں کسی نئے نظام کی بنیاد ڈالنی چاہیے۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ کفن چوروں سے فراخیِ قلب کی امید رکھنا بے سود ہے۔ بڑی طاقتوں کے باہمی سمجھوتے مکر و فن کے سوا کچھ نہیں ہیں۔ یہ معاہدے بھی بندر بانٹ کے لیے ہوتے ہیں یعنی ایک طاقت کا شکار اگر ایک بھیڑ ہے تو دوسری کا نخچیر دوسری۔ کئی آشوبِ روزگار اور فتنہ انگیز نکتے ان کی ظاہری گفتگو کا حصہ نہیں بنتے۔

مثنوی پس چه باید کرد اے اقوام شرق کا آخری حصہ حضور رسالتمابؐ کے عنوان سے ہے۔ اس میں ''اے خاصہ خاصان رسل وقت دعا ہے'' کے انداز میں حضورؐ سے التجا کی گئی ہے کہ آپ ہی تو مسلمان قوم کا سرمایہ ہیں۔ اس قوم کو موت کے خوف سے نجات دلایے۔ ہر مسلمان کا مقام اور منزل آپؐ ہیں۔ آج کا روشن دماغ مغرب پرست مسلمان غلام ابن غلام ہو گیا ہے۔ بولہبی کی زندگی گذار رہا ہے۔ اس کے سینے میں آرزوئیں جلد مر جاتی ہیں۔ حریت کا خیال اس کے لیے محال ہے۔ وہ اپنی پاک روح کے عوض مغرب کی روٹی خرید رہا ہے۔ وہ لا کی آندھیوں میں گم ہے۔ الا اللہ سے سروکار نہیں رکھتا۔ اس مسلمان کے دل میں اے حضورؐ آپ دوبارہ وہ آرزو اور سوز و مستی پیدا کر دیں جس کے نتیجے میں وہ سومنات شکن ہو جائے۔ اس قوم کو کسی اللہ مست انسان کی ضرورت ہے۔

یہ کہنا مبالغہ نہیں ہے کہ علامہ محمد اقبال بیسویں صدی کے عظیم مسلمان مفکروں کے قائد ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری صدی کے ہر مسلم مذہبی، سیاسی، عمرانی اور ادبی مفکر نے انھیں بلا جھجک خراج تحسین پیش کیا ہے۔

علامہ محمد اقبال صرف مقامی یا ملی مفکر ہی نہیں تھے آفاقی افکار کے حامل بھی تھے سو جب دنیا کے ہر خطے میں موجود مستشرقین ان کی عظمتوں کو سلام کرتے ہیں تو ہمارے سر فخر سے بلند ہو جاتے ہیں کہ ہمارے علاقے کے فکری چراغ نے چار دانگ عالم میں کئی اور دیے روشن کر رکھے ہیں۔ علامہ محمد اقبال میں ایسی کون سی خوبی ہے کہ انھیں عالمی سطح پر شہرت عام اور بقائے دوام کی سند عطا کی گئی ہے۔ یوں تو وہ جامع الصفات شخصیت کے مالک تھے اور ان کی ہر صفت کسی نہ کسی گروہ یا طبقے کے لیے قابل تقلید و ستائش تھی لیکن ان کا اصل کارنامہ تو بھٹکی ہوئی ملت کی راہنمائی تھا۔ ہو سکتا ہے کہ اس خیال کو کلیشے کے زمرے میں رکھ کر یا کلیبازی کا شاخسانہ قرار دے کر غیر اہم سمجھا جائے لیکن اسی بظاہر غیر اہم سی بات میں وہ اہم نکتہ پوشیدہ ہے میں جس کی جانب آپ کی توجہ مبذول کروانا چاہوں گا۔ اسلام کی سربلندی کے لیے خالص مذہبی اپروچ تو قریباً تمام مسلمان مفکروں نے اپنائی لیکن ٹھوس حقائق کی روشنی میں ملی یا انسانی جہت نمائی کا فریضہ اکا دکا مفکروں نے انجام دیا۔

حواشی و حوالے

* پروفیسر و سابق صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ اکتاویو پاز (Octavio Paz)، *The Bow and the Lyre* (ٹیکساس: ٹیکساس پریس، ۲۰۰۹ء)، ص ۳۔

۲۔ محمد اقبال، "خضر راہ" مشمولہ بانگ درا، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۹۲۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔

۵۔ محمد اقبال، "طلوع اسلام" مشمولہ بانگ درا، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۰۲۔

۶۔ ڈاکٹر این میری شمل، لیکچر، اقبال کانگرس، لاہور: سینیٹ ہال پنجاب یونی ورسٹی، ۱۹۸۲ء۔

۷۔ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam* (لاہور: محمد اشرف، ۱۹۶۰ء)۔

There is, however, one question which will be raised in this connection. Does not individuality imply finitude? If God is an ego and as such an individual, how can we conceive Him as infinite? The answer to this question is that God cannot be conceived as infinite in the sense of spatial infinity. In matters of spiritual valuation, mere immensity counts for nothing. Moreover, as we have seen before, temporal and spatial infinities are not absolute. Modern science regards Nature not as

something static, situated in an infinite void, but a structure of interrelated events out of whose mutual relations arise the concepts of space and time. And this is only another way of saying that space and time are interpretations which thought puts upon the creative activity of the Ultimate Ego. Space and time are possibilities of the Ego, only partially realized in the shape of our mathematical space and time. Beyond Him and apart from His creative activity, there is neither time nor space to close Him off in reference to other egos. The Ultimate Ego is, therefore, neither infinite in the sense of spatial infinity nor finite in the sense of the space-bound human ego whose body closes him off in reference to other egos. The infinity of the Ultimate Ego consists in the infinite inner possibilities of His creative activity of which the universe, as known to us, is only a partial expression. In one word God's infinity is intensive, not extensive. It involves an infinite series, but is not that series.

۸۔ ایضاً۔

۹۔ ایضاً۔

۱۰۔ این میری شمل، مصاحبہ از سعادت سعید، لاہور، ۱۹۸۲ء۔

۱۱۔ الف۔ د۔ نسیم، اقبال اور مسئلہ وحدۃ الوجود (لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۲ء)، پیش لفظ۔

۱۲۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۳-۸۱۹۔

۱۳۔ محمد اقبال، "ساقی نامہ" مشمولہ بالِ جبریل، کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۵۱۔

۱۴۔ ضربِ کلیم، ایضاً، ص ۶۳۸۔

۱۵۔ شیخ عطاء اللہ (مرتب)، اقبال نامہ: مجموعہ مکاتیبِ اقبال (پاکستان: اقبال اکادمی، ۲۰۰۵ء)، ص ۳۴۳۔

۱۶۔ فرانز فینن (Frantz Fanon)، "دیباچہ" از سارتر، افتادگانِ خاک، مترجم سجاد باقر رضوی (لاہور: مطبوعات، ۱۹۷۰ء)۔

The European élite undertook to manufacture a native élite. They picked out promising adolescents; they branded them, as with a red-hot iron, with the principles of western culture, they stuffed their mouths full with high-sounding phrases, grand glutinous words that stuck to the teeth. After a short stay in the mother country they were sent home, whitewashed. These walking lies had nothing left to say to their brothers; they only echoed. From Paris, from London, from Amsterdam we would utter the words 'Parthenon! Brotherhood!' and somewhere in Africa or Asia lips

would open ... thenon! ... therhood!' It was the golden age.

Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Preface by Jean-Paul Sartre, Translated by Constance Farrington (New York: Grove Weidenfeld, 1963).

۱۷۔ ایضاً۔

۱۸۔ زبور عجم، ص۹۲،۹۶۔

۱۹۔ جاوید نامہ، ص۲۲۸۔

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ ایضاً، ص۲۲۹۔

۲۲۔ ''بندگی نامہ'' مشمولہ زبور عجم، کلیات اقبال فارسی، ص۱۸۰۔

۲۳۔ ''موسیقی''، ایضاً، ص۱۸۳۔

۲۴۔ ایضاً، ص۱۸۳۔

۲۵۔ ''غلامی'' مشمولہ پیام مشرق، ص۱۳۲۔

۲۶۔ پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، ص۴۳۔

۲۷۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۸۔

۲۸۔ ایضاً، ص۲۹۱–۲۹۲۔

۲۹۔ افتادگان خاک (لاہور: مطبوعات، ۱۹۷۰ء)۔

۳۰۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص۲۸۴، ۲۸۵۔

۳۱۔ علی شریعتی، ''تہذیب، جدیدیت اور ہم'' مضامین علی شریعتی مترجم سعادت سعید (لاہور: اقبال شریعتی فاؤنڈیشن)، ص۴۵۔

۳۲۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء)، ص۳۰۔

۳۳۔ بال جبریل، ص۳۷۹۔

۳۴۔ ایضاً، ص۳۸۶۔

۳۵۔ ایضاً، ص۳۵۵۔

۳۶۔ محمد اقبال، پس چہ باید کرد اے اقوام شرق مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص۱۷–۱۸۔

۳۷۔ ''رومی'' ارمغان حجاز، ص۹۵۹۔

۳۸۔ ''مذہب غلاماں'' زبور عجم، ص۱۹۔

۳۹۔ ''مخبر'' پس چہ باید کرد اے اقوام شرق، ص۲۰۔

۴۰۔ ایضاً۔

۴۱۔ ایضاً،ص۴۲۔

۴۲۔ بال جبریل،ص۴۸۳۔

۴۳۔ بال جبریل،ص۴۲۱–۴۲۲۔

۴۴۔ بانگ درا،ص۹۴۔

۴۵۔ بال جبریل،ص۴۱۹–۴۲۱۔

۴۶۔ ایضاً،ص۴۲۲۔

۴۷۔ بانگ درا،ص۱۹۸۔

۴۸۔ پس چہ باید کرد اے اقوام شرق،ص۲۹۔

۴۹۔ ایضاً،ص۳۳۔

۵۰۔ ایضاً،ص۳۵–۳۶۔

مآخذ

اقبال،محمد۔کلیات اقبال اردو۔لاہور:اقبال اکادمی،۲۰۰۰ء۔

____۔کلیات اقبال فارسی۔لاہور:غلام علی اینڈ سنز،۱۹۸۵ء۔

____۔کلیات اقبال فارسی۔لاہور:اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۹۰ء۔

____۔*The Reconstruction of Religious Thought in Islam*۔لاہور:محمد اشرف،۱۹۶۰ء۔

پاز،اکتاویو(Octavio Paz)۔*The Bow and the Lyre*۔ٹیکساس:ٹیکساس پریس،۲۰۰۹ء۔

شریعتی،علی۔"تہذیب،جدیدیت اور ہم"۔مضامین علی شریعتی۔مترجم سعادت سعید۔لاہور:اقبال شریعتی فاؤنڈیشن،س ن۔

عسل،ڈاکٹر این میری۔لیکچر۔اقبال کانگرس۔لاہور:سینٹ ہال پنجاب یونی ورسٹی(۱۹۸۲ء)۔

__________۔مصاحبہ از سعادت سعید۔لاہور(۱۹۸۲ء)۔

عطاءاللہ،شیخ(مرتب)۔اقبال نامہ:مجموعہ مکاتیب اقبال۔پاکستان:اقبال اکادمی،۲۰۰۵ء۔

فینن،فرانز(Frantz Fanon)۔"دیباچہ" از سارتر۔افتادگان خاک۔مترجم سجاد باقر رضوی۔لاہور:مطبوعات،۱۹۷۰ء۔

____________۔*The Wretched of the Earth*۔دیباچہ از Jean-Paul Sartre۔ترجمہ از Constance Farrington۔نیویارک:گراو ویڈن فیلڈ،۱۹۶۳ء۔

نسیم،الف۔د۔اقبال اور مسئلہ وحدۃ الوجود۔لاہور:بزم اقبال،۱۹۹۲ء۔

محمد یامین عثمان *

علامہ اقبال اور عطیہ فیضی: باہمی روابط کے دو تاریخ ساز اثرات

عطیہ فیضی اپنی ذہنی لیاقتوں اور معاشرتی سرگرمیوں کے علاوہ، بیک وقت کئی مشاہیر ادب کے ساتھ روابط کے حوالے سے بھی معروف ہیں۔خاص طور پر علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۴ء) اور علامہ اقبال (۱۸۷۷ء۔۱۹۳۸ء) کے ساتھ ان کے روابط کو علمی و ادبی حلقوں میں بڑی توجہ کے ساتھ دیکھا جاتا ہے۔اپنے وقت کی ان اہم ترین شخصیات کے ساتھ روابط نے جہاں عطیہ فیضی کو شہرت بخشی وہیں ان روابط کے مفید اثرات بھی ظاہر ہوئے۔زیرِ نظر مضمون میں اقبال،عطیہ روابط کے دو اہم اثرات کو بیان کیا گیا ہے۔

علامہ اقبال کے ساتھ عطیہ بیگم (۱۸۷۷ء۔ ۱۹۶۷ء) کے روابط کا آغاز برطانیہ کے دارلحکومت لندن میں ہوا جہاں یہ دونوں شخصیات حصولِ علم کے سلسلے میں قیام پذیر تھیں۔ہم ان روابط کا احوال بیان کرنے سے پہلے دونوں شخصیات کے اُس سماجی اور علمی پس منظر پر بھی ایک نگاہ ڈال لیتے ہیں جس کے ساتھ ان کے روابط کا آغاز ہوا۔

علامہ اقبال جب برطانیہ پہنچے تو ان کے پاس فلسفے کے مضمون میں ایم اے کی سند موجود تھی جو انھوں نے ۱۸۹۹ء میں حاصل کی تھی اور ایم اے کے امتحان میں کامیابی کے فوراً بعد مئی ۱۸۹۹ء میں انھوں نے اورینٹل کالج میں میکلوڈ عربک ریڈر کی حیثیت سے ملازمت کا آغاز بھی کر دیا تھا۔یہ ملازمت ۱۹۰۳ء تک جاری رہی اور

دورانِ ملازمت ہی علامہ نے چھے ماہ کی رخصت لے کر گورنمنٹ کالج لاہور میں انگریزی کے اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے بھی تدریس کے فرائض انجام دیے تھے۔[۱] اورینٹل کالج کی ملازمت کے بعد وہ دوبارہ گورنمنٹ کالج لاہور سے وابستہ ہوگئے اور برطانیہ روانگی تک وہیں انگریزی اور فلسفے کی تدریس میں مصروف رہے۔[۲] علامہ اقبال کو فلسفے کی تعلیم کے دوران ڈاکٹر تھامس واکر آرنلڈ (Thomas Walker Arnold) (۱۸۶۴ء–۱۹۳۰ء) سے شرفِ تلمذ حاصل ہوا۔ڈاکٹر آرنلڈ نے ان پر خاص توجہ دی اور بہت جلد ان کا یہ تعلق محبت اور دوستی کے رشتے میں تبدیل ہوگیا اور بقول شیخ عبدالقادر:

> یہی دوستی اور محبت شاگرد کو استاد کے پیچھے پیچھے انگلستان لے گئی۔[۳]

برطانیہ روانگی سے قبل علامہ کی اوّلین تصنیف علم الاقتصاد بھی منظرِ عام پر آچکی تھی جس کے لکھنے کی تحریک انھیں ڈاکٹر آرنلڈ کی طرف سے ہوئی تھی۔[۴] زمانۂ طالب علمی سے ہی علامہ اقبال نے ایک شاعر کی حیثیت سے شہرت حاصل کرلی تھی اور لاہور کے بازارِ حکیماں کے مشاعروں میں انھیں ارشد گورگانی جیسے بزرگ شاعر کی تعریف وتوصیف بھی حاصل ہو چکی تھی۔[۵] اور بعد میں وہ انجمن حمایت الاسلام کے اجتماعات میں اپنا کلام پیش کرنے لگے تھے جہاں ان کا کلام سننے کے لیے عوام کی کثیر تعداد جمع ہوا کرتی تھی۔۱۹۰۱ء میں جب مخزن جاری ہوا تو علامہ اقبال کا کلام مخزن میں بھی باقاعدگی سے شائع ہونے لگا۔مدیر مخزن کے مطابق اقبال نے اپنی نظم ''ہمالہ'' جب مشاعرے میں سنائی تو بے حد پسند کی گئی تاہم علامہ کا خیال تھا کہ اس میں کچھ کمزوریاں ہیں لیکن اس کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے انھوں نے یہ نظم زبردستی حاصل کرلی اور مخزن کے پہلے شمارے اپریل ۱۹۰۱ء میں شائع کردی اور یہیں سے ان کی عوامی شہرت کا آغاز ہوا اور مختلف اخبارات ورسائل کی طرف سے ان سے فرمائشیں ہونے لگیں۔برطانیہ روانہ ہونے سے پہلے تک وہ مخزن کے ہر شمارے کے لیے کوئی نہ کوئی نظم لکھتے رہے تھے۔[۶] اقبال کے خاندانی پس منظر پر نگاہ ڈالیں تو ان کی تربیت ایسے والدین کے ہاتھوں ہوئی جو بہت مذہبی خیالات کے حامل تھے۔اقبال کے والد شیخ نور محمد کا یہ معمول تھا کہ جب وہ اقبال کو کوئی نصیحت کرتے تو قرآن مجید کی کسی آیت، حدیثِ مبارکہ یا اسوۂ رسولؐ سے سند کے طور پر بھی کچھ نہ کچھ بیان کرتے تھے۔[۷] اقبال کو ابتدائی تعلیم کے زمانے سے میر حسن (۱۸۴۴ء–۱۹۲۹ء) جیسے استاد کی رہنمائی میسّر آگئی تھی جنھوں نے اقبال کو عربی، فارسی، تصوف اور ادبیات کی تعلیم دینے کے ساتھ ساتھ علومِ اسلامیہ اور قدیم

علوم کے لیے ان کے اندر شوق اور جستجو پیدا کر دی تھی۔[۸] اقبال کی والدہ امام بی بی (م:۱۹۱۴ء) ایک اچھی منتظم تھیں اور گھر داری کے ساتھ ساتھ اپنے شوہر کے ٹوپیوں کے کاروبار میں بھی ان کا ہاتھ بٹاتی تھیں۔ وہ اپنے زمانے کی خواتین کے برخلاف توہمات پر بالکل یقین نہیں رکھتی تھیں۔ ان کی تربیت نے اقبال کی شخصیت میں توازن پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔[۹] ازدواجی حیثیت سے دیکھا جائے تو برطانیہ آمد کے موقعے پر اقبال نہ صرف شادی شدہ تھے بلکہ دو بچوں معراج بانو (۱۸۹۵ء–۱۹۱۴ء) اور آفتاب اقبال (۱۸۹۸ء–۱۹۷۹ء) کے والد بھی تھے۔ اقبال کی پہلی بیگم کریم بی بی (۱۸۷۴ء–۱۹۴۷ء)، جن سے ان کی شادی ۴ مئی ۱۸۹۳ء کو ہوئی تھی، گجرات کے ایک کشمیری خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کے والد خان بہادر شیخ عطا محمد ایک معروف ڈاکٹر تھے اور کچھ وقت کے لیے وائسرائے ہند کے اعزازی سرجن بھی رہ چکے تھے۔[۱۰] برطانیہ آمد کے موقعے پر اقبال کے قریبی دوست شیخ عبدالقادر پہلے سے لندن میں موجود تھے اور اقبال نے ۲۴ ستمبر ۱۹۰۵ء کو ان کے ہاں ایک رات قیام کرنے کے بعد ۲۵ ستمبر کو کیمبرج کا سفر اختیار کیا۔[۱۱] اقبال کو برطانیہ میں ان کے محبوب استاد ڈاکٹر آرنلڈ کی رفاقت و رہنمائی بھی میسر تھی جو ۱۹۰۴ء میں گورنمنٹ کالج لاہور کی ملازمت ختم کر کے لندن میں قائم انڈیا آفس لائبریری میں نائب لائبریرین کے عہدے پر فائز ہوئے تھے۔[۱۲] اقبال نے یورپ میں اپنی تعلیم کا آغاز کیمبرج یونی ورسٹی سے کیا اور یکم اکتوبر ۱۹۰۵ء کو ٹرینٹی کالج میں درجہ اعلیٰ کے طالب علم (advance student) کی حیثیت سے داخل ہوئے۔[۱۳]

دوسری طرف عطیہ بیگم نہ صرف خود تعلیم یافتہ تھیں بلکہ ان کا تعلق بمبئی میں مقیم ایک ایسے سلیمانی بوہرہ خاندان سے تھا جہاں تعلیم کو بہت اہمیت حاصل تھی اور بلا تفریق مرد و زن حصولِ علم کے مواقع سب کو میسر تھے۔ عطیہ بیگم کی والدہ اور بہنیں تعلیم یافتہ اور ادبی ذوق کی حامل تھیں۔ ان کی والدہ امیر النساء (۱۸۳۹ء–۱۹۰۸ء) ایک ناول نادر بیان اور دعائیہ نظموں کے مجموعے آمین کی مصنفہ تھیں۔ عطیہ کی بڑی بہن زہرا فیضی (۱۸۶۶ء–۱۹۴۰ء) ڈراما ''تالِ خاتون'' اور کئی مضامین کی مصنفہ ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیبِ نسواں، خاتون اور عصمت کی اولین قلم کاروں میں شامل تھیں۔ منجھلی بہن نازلی رفیعہ سلطان (۱۸۷۴ء–۱۹۶۸ء) بمبئی کے جنوب میں واقع ریاست جنجیرہ کے والی نواب سر سدی احمد خاں (۱۸۶۲ء–۱۹۲۲ء) کی بیگم اور اردو کے اولین نسائی سفرناموں میں سے ایک سیرِ یورپ کی مصنفہ تھیں۔

ان کے والد حسن علی فیضی (۱۸۴۷ء–۱۹۰۳ء) بھی تعلیم یافتہ تھے اور کئی زبانیں جانتے تھے۔ پھر عطیہ بیگم کے بھائی بہنوں میں سب سے بڑے علی اکبر فیضی بھی 'کوپر زہل کالج' لندن سے اپنی تعلیم مکمل کر کے ۱۸۸۲ء میں وطن واپس پہنچے تھے۔[۱۴] ان کی بیگم زبیدہ بنت فتح علی نے بھی برطانیہ سے تعلیم حاصل کی تھی۔[۱۵] عطیہ بیگم کی چچا زاد بہنیں امینہ بنت بدرالدین طیب جی، امینہ بنت نجم الدین طیب جی، رافعہ بنت بدرالدین طیب جی اور نسیمہ بنت بدرالدین طیب جی بھی لندن سے تعلیم یافتہ تھیں۔[۱۶] اور جب عطیہ بیگم لندن پہنچیں تو رافعہ اور نسیمہ ۱۹۰۴ء سے لندن میں تعلیم کے حصول میں مصروف تھیں۔ عطیہ بیگم کو ہندوستان میں رہ کر بہت سے شاہی خاندانوں سے راہ ورسم بڑھانے کے مواقع نازلی رفیعہ بیگم، جو کہ نواب صاحب جنجیرہ کی بیگم تھیں، کے ذریعے حاصل تھے اور انھوں نے ان مواقع کا فائدہ بھی اٹھایا تھا۔ کپورتھلہ کی رانی کناری سے ان کی گہری دوستی تھی، اس کے علاوہ ریاست بڑودہ کے مہاراجہ سیاجی راؤ گائیکواڑ اور ان کی بیگم بھی عطیہ کی صلاحیتوں کے معترف اور قدر دان تھے۔ انھوں نے لندن میں قیام کے دوران عطیہ بیگم سے کئی ملاقاتیں بھی کی تھیں۔[۱۷] اسی طرح مہارانی کوچ بہار نے بھی لندن میں عطیہ بیگم سے ملاقات کی۔[۱۸] عطیہ بیگم کی سہیلی اور ہندوستان کے مشہور ٹاٹا خاندان کی بہو رتن ٹاٹا کی بیگم نوازبائی ٹاٹا بھی ان کی دلجوئی کے لیے لندن میں موجود تھیں[۱۹] جو نہ صرف تعلیم یافتہ تھیں بلکہ یورپ کی تہذیب و معاشرت سے بھی پوری طرح آگاہ تھیں۔ عطیہ بیگم اپنے ساتھ وہ خوداعتمادی بھی لے کر پہنچی تھیں جو انھوں نے اپنے زمانے کی خواتین کے برعکس پردے کی پابندی نہ کر کے اور کئی مشاہیر سے براہِ راست گفتگو کے ذریعے حاصل کی تھی۔ ان کے پاس انگریزی اخبارات ورسائل میں مضامین لکھنے کا تجربہ بھی تھا جس کا بیسویں صدی کی ابتدا میں کسی مسلم خاتون کے پاس ہونا ایک عجوبے سے کم نہ تھا۔ ۱۹۰۲ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے شاہی دربار میں عطیہ بیگم نے نہ صرف نازلی بیگم اور نواب صاحب جنجیرہ کے ساتھ شرکت کی تھی بلکہ اس دربار کے احوال پر مبنی ایک رپورٹ تحریر کر کے کسی انگریزی جریدے میں شائع بھی کروائی تھی۔[۲۰] اسی طرح خاندان کے ایک نوجوان عبداللطیف کو اپنے امتحان میں کامیابی پر ایک سو پچاس پاؤنڈ کا وظیفہ ملا تو عطیہ بیگم نے اس کی خبر بھی *Indian Ladies Magazine* میں شائع کرائی اور اخبار نامہ احمدی میں ۲۳ جون ۱۹۰۲ء کو اس کا اندراج بھی کیا۔[۲۱] انھوں نے ۱۹۰۳ء میں بمبئی میں منعقد ہونے والی تعلیمی کانفرنس میں بھی شرکت کی تھی۔ اس کانفرنس میں پہلی مرتبہ خواتین کو پسِ پردہ اجلاس میں شرکت کی اجازت دی گئی تھی اور مس

سوسی سہراب جی نے تعلیمِ نسواں پر ایک لیکچر بھی دیا تھا۔[۲۲] عطیہ بیگم نے اس موقعے پر جسٹس بدرالدین طیب جی کی جانب سے شرکائے کانفرنس کے اعزاز میں دی جانے والی پارٹی میں بھی شرکت کی تھی اور کئی مشاہیر سے ان کی ملاقات ہوئی تھی۔[۲۳] جسٹس بدرالدین طیب جی تعلیمِ نسواں کے حامی بھی تھے اور اپنے خاندان کی خواتین کی تعلیمی سرگرمیوں کی حوصلہ افزائی بھی کرتے تھے۔ عطیہ بیگم کی بڑی بہن زہرا فیضی بھی تعلیمِ نسواں کی اوّلین کارکنان میں شامل تھیں۔ انھیں یہ اعزاز حاصل تھا کہ ۱۹۰۵ء میں علی گڑھ میں ہونے والی زنانہ کانفرنس کی صدارت انھوں نے کی تھی۔[۲۴] اس کانفرنس میں اور اس سے متصل نمائش میں عطیہ بیگم نے بھرپور حصہ لیا تھا۔[۲۵]

عطیہ بیگم جب لندن پہنچیں تو انھیں علامہ عبداللہ یوسف علی (۱۸۷۲ء–۱۹۵۳ء) کی رہنمائی اور سرپرستی بھی حاصل ہوگئی۔ علامہ عبداللہ یوسف علی انڈین سول سروس کے قابل افسران میں شمار کیے جاتے تھے اور عطیہ بیگم کی لندن آمد کے وقت مشہور تعلیمی ادارے لنکنز ان میں بار ایٹ لا کی تکمیل میں مصروف تھے۔[۲۶] علامہ انھیں ایک آرٹ گیلری کے private view میں بھی لے گئے تھے۔[۲۷] اسی طرح لندن کے علمی حلقوں سے متعارف کرانے کے لیے علامہ نے انھیں لندن کی سوسائٹی اوف لٹریچر کے ایک مذاکرے میں شرکت کی دعوت بھی دی تھی۔ اس مذاکرے میں اہلِ علم سے ہونے والی ملاقات اور گفتگو نے عطیہ بیگم کو بہت متاثر کیا تھا۔[۲۸] یہ ایک اتفاق ہے کہ عطیہ بیگم اور علامہ اقبال دونوں ہی ستمبر کے مہینے میں برطانیہ کے دارالحکومت لندن پہنچے تھے۔ علامہ اقبال ۱۹۰۵ء میں اور عطیہ بیگم ۱۹۰۶ء میں، اور دونوں کو اپنی آمد کے وقت سمندر کی تند و تیز موجوں کا سامنا کرنا پڑا، دونوں نے جہاز سے مکتوب تحریر کیا اور سمندر کی اس کیفیت کو کم و بیش ایک ہی انداز میں محسوس اور بیان کیا۔ اقبال نے اپنے مکتوب میں سمندر کی تیزی کے حوالے سے لکھا:

> بمبئی سے ذرا آگے نکل کر سمندر کی حالت کسی قدر متلاطم تھی۔ خواجہ خضر صاحب کچھ خفا معلوم ہوتے تھے۔ اتنی اونچی اونچی موجیں آتی تھیں کہ خدا کی پناہ۔ دیکھ کر دہشت آتی تھی۔[۲۹]

اور عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں لکھا:

> میرے خیال میں نہ تھا کہ بڑے آگبوٹ کا ہلنا کیا چیز ہے۔ جب وہ اوپر نیچے ہوتا ہے کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ بڑے بڑے غار موجوں کے پڑ جاتے ہیں۔ اس کے درمیان آگبوٹ نیچے جاتا

ہے۔اس وقت ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ غرق ہو رہا ہے۔[۳۰]

اقبال کی یورپ میں تعلیم کے اخراجات ان کے بھائی شیخ عطا محمد نے برداشت کیے تھے۔[۳۱] جب کہ عطیہ بیگم سرکاری وظیفے پر لندن پہنچی تھیں، جو انھیں معلّمہ بننے کے لیے دو سالہ کورس کی تکمیل کے سلسلے میں دیا گیا تھا۔[۳۲] تاہم عطیہ بیگم اس کورس کی تکمیل نہ کر سکیں اور تقریباً ایک سال کے قیام کے بعد ۲۷ستمبر ۱۹۰۷ء کو ہندوستان لوٹ آئیں۔

دونوں شخصیات کے سماجی اور علمی پس منظر کے اس جائزے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ علمی سطح پر علامہ اقبال کو مکمل برتری حاصل تھی اور خود عطیہ بیگم کی بعض تحریروں سے بھی یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ علامہ اقبال کی علمیت سے بہت مرعوب تھیں۔ دوسری جانب سماجی میدان میں عطیہ فیضی زیادہ فعال اور معروف تھیں۔ تاہم اس فعالیت نے انھیں ان کی لندن آمد کے اصل مقصد یعنی تربیت معلّمی کے کورس کی تکمیل سے دور کر دیا۔ لیکن ان دونوں شخصیات کے روابط کا ایک بہت مفید اور اہم ثمر عطیہ بیگم کی یادداشتوں پر مشتمل ان کی کتاب *Iqbal* کی صورت میں سامنے آیا جس سے علامہ اقبال کے قیامِ یورپ کے بعض ایسے حالات کا راست علم ہوتا ہے جو دوسری صورت میں شاید کبھی سامنے نہ آ سکتے۔ اسی کتاب میں علامہ اقبال کے وہ مکاتیب بھی شامل ہیں جو انھوں نے عطیہ بیگم کے نام تحریر کیے اور جن کا مطالعہ اقبال شناسی کے لیے ناگزیر ہے۔

عطیہ بیگم نے قیامِ یورپ کی یادداشتوں اور اقبال کے مکاتیب کو ایک طویل عرصے تک اپنے پاس محفوظ رکھا۔ ۱۹۴۵ء میں مرکزی بزمِ اقبال حیدرآباد نے یومِ اقبال منایا تو عطیہ بیگم کو بھی شرکت کی دعوت دی گئی۔[۳۳] اس وقت تک اقبال اور عطیہ بیگم کے روابط منظرِ عام پر نہ آئے تھے۔ عطیہ بیگم ''بزمِ اقبال'' کے صدر نواب حسن یار جنگ (م:۱۹۸۲ء) کی کوششوں سے بے حد متاثر ہوئیں۔ انھوں نے اپنے تاثرات بیان کرتے ہوئے کہا:

> مجھے نواب حسن یار جنگ بہادر کی قائم کردہ بزمِ اقبال کے ایک جلسے میں مدعو کیا گیا تھا یہاں فلسفۂ اقبال کی تعلیم و تشریح ایسی صداقت اور ایسی دلچسپی کے ساتھ عمل میں لائی جاتی ہے کہ میں نے ایسے ادارے کے قیام کی منشا کی طاقت کو محسوس کر لیا اور جب میں نے دیکھا کہ کس قدر تکلیف، قربانی اور محنت کے ساتھ کام جاری رکھا جاتا ہے تو مجھ پر غیر شعوری طریقے پر اس کی صداقت اور عزم کا اثر پڑا۔ میں نے نواب حسن یار جنگ کو اس اسلامی تعلیم کا کہ علم حاصل

> کرنا سب سے افضل چیز ہے اور اس کی تلاش کے لیے انسان کو دنیا کے دوسرے کنارے بھی جانا چاہیے، مجسم نمونہ پایا۔[۳۴]

عطیہ بیگم بزمِ اقبال کی سرگرمیوں سے اتنی متاثر ہوئیں کہ انھوں نے اگلے سال بمبئی میں اپنے قائم کردہ ادارے ''اکیڈمی اوف اسلام'' کے زیرِ اہتمام ''یومِ اقبال'' منانے کا فیصلہ کر لیا۔ اور نواب حسن یار جنگ سے اس یومِ اقبال کے اختتامی اجلاس کی صدارت کی درخواست کی۔ عطیہ بیگم نے انجمنِ اسلام کے ہائی اسکول میں ۱۲۷پریل ۱۹۴۲ء کو یومِ اقبال منعقد کیا جس کی افتتاحی تقریب کے لیے نواب حسن یار جنگ بمبئی پہنچے۔ یومِ اقبال کی اس تقریب میں نواب ہوش یار جنگ کا پیغام پڑھ کر سنایا گیا جو انھوں نے اس موقعے کے لیے حیدر آباد سے خصوصی طور پر بھجوایا تھا۔ نواب حسن یار جنگ نے صدارتی تقریر کی اس کے بعد پروفیسر نجیب اشرف ندوی (۱۹۰۱ء–۱۹۶۸ء) اور رئیس احمد جعفری (۱۹۰۸ء–۱۹۸۶ء) نے علامہ اقبال پر اپنے مقالات پیش کیے۔[۳۵] غالباً بمبئی میں ہونے والی اس تقریب میں ہی عطیہ بیگم نے نواب حسن یار جنگ سے اُن خطوط کا بھی تذکرہ کیا جو علامہ اقبال نے ان کے نام تحریر کیے تھے اور پھر اُن کے اصرار پر ہی اُنھوں نے علامہ اقبال کے اپنے نام لکھے گئے خطوط اور وہ نظمیں جو انھیں اقبال نے مختلف مواقع پر بھیجی تھیں اپنی یادداشتوں کے ساتھ کتابی صورت میں شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔ اپنی کتاب *Iqbal* کے دیباچے میں جسے اُنھوں نے "Raison Detre" کا عنوان دیا ہے عطیہ بیگم لکھتی ہیں:

> It was Nawab Hasan Yar Jung who suggested the idea, and I could not do better than fall in with his suggestion; hence the appearance of these poems before public.[۳۶]

عطیہ بیگم کی یہ تصنیف فروری ۱۹۴۷ء میں منظرِ عام پر آئی اسے ''اکیڈمی اوف اسلام'' کے زیرِ اہتمام شائع کیا گیا اور اس کے پہلے صفحے پر نواب حسن یار جنگ بہادر کی تصویر کے ساتھ ان کی علم دوستی کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا۔[۳۷] نواب حسن یار جنگ کی تصویر کے مقابل عطیہ بیگم کے نومسلم شوہر فیضی رحمین (۱۸۸۰ء–۱۹۶۴ء) کی پورے صفحے کی تصویر ہے۔ اٹھاسی صفحات پر مشتمل اس مختصر کتاب میں عطیہ بیگم نے یورپ میں اقبال سے اپنی ملاقاتوں کی تفصیلات تحریر کی ہیں اور سات تصاویر کے علاوہ اقبال کے ان خطوط کا عکس

بھی شائع کیا ہے جو اپریل ۱۹۰۷ء سے دسمبر ۱۹۱۱ء کے دوران تحریر کیے گئے۔ ان خطوط کی تعداد نو ہے۔ ۱۹۵۶ء میں ضیاء الدین برنی (م: ۱۹۶۹ء) نے، جو عطیہ فیضی سے خاصے قریب تھے اور جنھوں نے *Iqbal* کے پروف بھی پڑھے تھے، اس کتاب کا اردو میں ترجمہ کیا جسے اقبال اکیڈمی کراچی نے شائع کیا۔[۳۸] اس ترجمے میں علامہ کا ایک خط شامل ہے جو اصل تصنیف میں موجود نہیں ہے یہ خط اقبال نے ۲۹ مئی ۱۹۳۳ء کو تحریر کیا تھا۔[۳۹] ہو سکتا ہے کہ ۱۹۴۷ء میں جب عطیہ بیگم نے کتاب تحریر کی اس وقت یہ خط انھیں نہ ملا ہو اور کتاب کی اشاعت کے بعد دستیابی پر انھوں نے اسے ترجمے کے ساتھ شائع کروا دیا ہو۔ اس خط کے علاوہ ترجمے میں ایک اور اضافہ عطیہ بیگم کی ڈائری ہے۔ اس ڈائری میں یکم اپریل ۱۹۰۷ء سے ۴ ستمبر ۱۹۰۷ء تک کے اندراجات موجود ہیں۔ ڈائری کی ابتدا میں ضیاء الدین برنی لکھتے ہیں:

> یہ مختصری ڈائری ہے مگر تفصیلی ڈائری محترمہ عطیہ بیگم صاحبہ کے پاس موجود ہے جسے غالباً وہ علاحدہ کتابی صورت میں شائع کریں گی۔ محترمہ فلسفہ وغیرہ کے مطالعے کے سلسلے میں اس زمانے میں انگلستان میں قیام پذیر تھیں جب کہ اقبال بھی وہاں موجود تھے۔ اگر محترمہ اپنی یہ ڈائری نہ لکھتیں تو اقبال کی زندگی کا وہ حصہ محض تاریکی میں رہتا جو انھوں نے علم کے حصول کی خاطر انگلستان اور جرمنی میں بسر کیا تھا۔ اس ڈائری سے اقبال کے ادبی اور سوشل مشاغل پر بھی روشنی پڑتی ہے اور ان اکابر سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے جن سے اقبال کے تعلقات تھے۔ مثلاً بلگرامی اور عبدالقادر وغیرہ۔ آرنلڈ تو خیر ان کے استاد تھے ہی لیکن اس کے باوجود وہ جس محبت اور احترام کے ساتھ اقبال سے پیش آتے تھے اور جس فراخ دلی سے وہ ان کی خداداد قابلیتوں کا اعتراف کرتے تھے وہ بجائے خود بہت سبق آموز ہے۔ اگر یہ ڈائری نہ ہوتی تو استاد و شاگرد کے اس باہمی سلوک کا اندازہ نہ کیا جا سکتا تھا۔ یہ ڈائری "بقامت کہتر وبہ قیمت بہتر" کا حکم رکھتی ہے۔[۴۰]

عطیہ بیگم نے بھی ان خطوط کا ذکر کیا ہے جو انھوں نے روزنامچوں کی صورت میں تحریر کیے تھے۔ عطیہ بیگم *Iqbal* میں لکھتی ہیں:

> In giving a correct and complete idea of my experiences and knowledge of Iqbal I do not wish to depend upon my memory alone, and as I have easy access to original letters

> I had written from Europe to my sisters as a personal record of my observations in the form of a private diary, I am able to give day to day information, which will explain the distinctive characterstics, mental peculiarities, and certain eccentricities which helped to build the personality of Iqbal in his student days in Europe.[۴۱]

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے اپنے قیامِ یورپ کے دوران بہنوں کے نام تحریر کیے جانے والے جن خطوط کا ذکر کیا ہے، وہ ۱۹۰۶ء میں زمانۂ تحصیل کے عنوان سے تہذیبِ نسواں میں روزنامچے کی صورت میں شائع ہو چکے ہیں اور بعد ازاں ۱۹۲۲ء میں انھیں کتابی صورت میں بھی زمانۂ تحصیل کے عنوان سے ہی شائع کیا گیا تھا۔[۴۲] یہ خطوط بھی ان نوادرات کا حصہ ہیں جو عطیہ بیگم نے فیضی رحمین آرٹ گیلری کے قیام کے لیے اس وقت کی بلدیہ کراچی کے حوالے کیے تھے۔ یہ خطوط اردو میں تحریر کیے گئے ہیں اور ان میں انگریزی الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔[۴۳]

عطیہ بیگم نے اپنی کتاب کی ابتدا ۲۲ اگست ۱۹۰۷ء کے ایک واقعے سے کی ہے جب وہ اقبال کے ہمراہ ہائیڈل برگ جرمنی میں مقیم تھیں۔[۴۴] تاہم ان کی علامہ اقبال سے پہلی ملاقات یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو لندن میں ہندوستانی طلبہ کے امور کی نگراں مس بیک (Miss Emma Beck) (م: ۱۹۳۶ء) کی رہائش گاہ پر ہوئی تھی، جس کا احوال انھوں نے ان الفاظ میں تحریر کیا ہے:

> For the first of April, 1907, Miss Beck sent me a "special invitation" , to use her own expression, to meet a very clever man by the name of Muhammad Iqbal, who was specially coming from Cambridge to meet me. This caused me a little amusement as I had never heard of Iqbal before, and as I was used to getting such invitations from various Indians in London, it did not rouse more than passing curiosity. Miss Beck who looked after the welfare of Indian

students in London and bestowed upon them a great deal of motherly care, had to be obeyed. At the dinner table I found Iqbal a scholar of Persian, Arabic and Sanscrit, a ready wit and ever alert in taking advantage of one's weak point, and hurling cynical remarks at his audience. Miss Beck had impressed on me the fact before he arrived that he had particularly wanted to see me and being straightforward and out spoken, I asked him the reason why. His deep-set eyes did not reveal if he meant to be sarcastic or complimentary when he said, "You have become very famous in India and London through your travel diary, and for this reason I was anxious to meet you". I told him, "I am not prepared to believe that you took the trouble to come all the way from Cambridge just to pay me this compliment, but apart from this jest, what is the real idea behind this object?" He was a bit taken by surprise at my sudden bluntness, and said, "I have come to invite you to Cambridge on behalf of Mr. & Mrs. Syed Ali Bilgrami as their guest, and my mission is to bring your acceptance without fail. If you refuse, you will bring the stigma of failure on me, which I have never accepted, and if you accept the invitation, you will be honouring the hosts.[۳۵]

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے اقبال سے اپنی ملاقات کی تفصیل بتاتے ہوئے اقبال کی طرف سے اپنے جس سفری روزنامچے کے سبب اپنی مقبولیت کا ذکر کیا ہے وہ ''زمانۂ تحصیل' تھا جوان دنوں تہـــذیـــب

نسواں میں شائع ہو رہا تھا۔ یکم اپریل ۱۹۰۷ء کو ہونے والی اس ملاقات کی تفصیل بیان کرنے سے پہلے عطیہ بیگم نے ذرا مختلف انداز سے بھی اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> At Miss Beck's place in London, where Indian students and visitors used to gather in those prosaic and uninspiring surroundings, I met Iqbal . An exchange of remarks on philosophical subjects made him correspond with me and he often asked my help in the choice of books and holiday locations. My course of reading in modern and ancient philosophy had just been completed and discussion on Plato and Nietzsche had shown a divergence in our views and interpretation of these philosophers.[۴۶]

اس اقتباس میں عطیہ بیگم نے غالباً اپنے آپ کو اقبال کے ہم پلہ ثابت کرنے کی خواہش کے زیر اثر واضح طور پر غلط بیانی سے کام لیا ہے اور بتایا ہے کہ ان کی فلسفۂ قدیم و جدید کی تعلیم کی تکمیل اقبال سے ملاقات سے قبل ہوئی تھی۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ لندن میں فلسفے کی تعلیم حاصل کرنے نہیں بلکہ معلّمہ بننے کی تربیت حاصل کرنے گئی تھیں اور اس تربیت کے دوران ان کی سماجی مصروفیات اتنی زیادہ تھیں کہ انھیں اپنے نصاب کے مطالعے کا وقت بھی مشکل سے ملتا تھا اور اقبال سے ہونے والی پہلی ملاقات سے صرف چار روز پہلے یعنی ۲۷ مارچ ۱۹۰۷ء کو وہ اپنے امتحان میں ناکام بھی ہوئی تھیں۔ انھوں نے آٹھ مضامین کا امتحان دیا تھا جن میں سے انھیں پانچ مضامین میں کامیابی حاصل ہوئی تھی۔[۴۷] عطیہ بیگم نے ہندوستان میں رہتے ہوئے جو تعلیم حاصل کی تھی اس کا معیار یقیناً لندن میں دی جانے والی تعلیم سے کم تر ہی ہوگا اس لیے کہ ہندوستان میں اس دور میں خواتین کی بنیادی تعلیم پر ہی زیادہ توجہ نہ دی جاتی تھی تو اعلیٰ تعلیم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ اگرچہ عطیہ بیگم بہت ذہین تھیں اور ان میں اعتماد کی بھی کوئی کمی نہ تھی لیکن جب وہ لندن پہنچیں اور ان کی تعلیم کا آغاز ہوا تو وہ اپنی پہلے سے حاصل کردہ تعلیم کو ناکافی پا کر خاصی پریشان ہوئی تھیں اور انھوں نے اپنے مکتوب میں اس کا اظہار بھی ان الفاظ میں کیا تھا:

> اس قدر پڑھنے کا ہے کہ مجھے نہیں معلوم کہ کیوں ہوگا۔ خیال کیجیے کہ ہم کو گویا elementary knowledge تو آتی ہی کالج میں داخلے کے پہلے[۴۸] اب جو یکھتے ہیں تو Theory of Education اور Practice of Education۔ اس کے معنی یہ ہیں مجھے تمام course کے علاوہ elementary بھی سیکھنا پڑتا ہے! اور تمام mental کرنے کا ہے کوئی مقرر کتابوں سے نہیں۔ البتہ ایک syllabus، Cambridge کا بتایا ہم کو۔ اگر آپ دیکھیں تو ڈر جائیں ایسے subjects ہیں کہ میں نے تو ان کتابوں کے نام تک نہیں سنے تھے۔[۴۹]

اپنے اسی مکتوب میں یکم اکتوبر ۱۹۰۷ء کے احوال میں انھوں نے تختہ نظام الاوقات بھی نقل کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ وہاں انھیں انگریزی ادب، جغرافیہ، جیومیٹری، تاریخ تعلیم، نباتیات اور حیوانیات کے مضامین کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ کنڈر گارٹن (Kindergarten) کے طلبہ کی تعلیم کا مشاہدہ ان کی علمی تربیت کا حصہ تھا۔[۵۰] عطیہ بیگم کا خیال تھا کہ پندرہ روز تعلیم حاصل کرنے سے ان میں اتنی صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ اگر چاہیں تو ہندوستان لوٹ کر ایک مختصر اسکول جاری کر سکیں۔[۵۱]

گذشتہ صفحات پر نقل کیے گئے اقتباس سے، جو عطیہ بیگم کے الفاظ میں اقبال سے ان کی پہلی ملاقات کے احوال پر مشتمل ہے، عطیہ بیگم فلسفے کی طالبہ کے روپ میں سامنے آتی ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ علمی سطح پر وہ اقبال کے برابر ہی تھیں لیکن دراصل وہ پہلی ملاقات کے بعد اقبال کے علم سے بے حد مرعوب ہوئی تھیں۔ اہل خانہ کے نام انھوں نے یکم اپریل ۱۹۰۷ء کے احوال پر مشتمل جو مکتوب بھیجا تھا وہ ان الفاظ پر مشتمل تھا:

> پیر یکم اپریل۔ آج Bank Holiday تمام دنیا باہر نکلی ہے .... کھانے کے وقت ایک مسٹر اقبال نامی بڑے Professor، Cambridge میں ہیں یہ آئے۔ خاص مجھے ملنے کے لیے بلایا تھا مس بیک نے۔ میری اس ملک میں آ کر آنکھ کھلی کہ ہمارے ہندیوں میں کون سے درجے کے عالم موجود ہیں! کیا مخزن ہے علم کا، عربی فارسی کا تو یہ حال ہے کہ حافظ کے حافظ ہیں اور کہا کہ میں mood میں ہوتا ہوں تو حافظ کی spirit میں خود کو دے سکتا ہوں۔ کچھ زیادہ تو نہیں آتا نہیں معلوم آپ سنیں ان کو تو کیا کہیں اور کیا کریں Philosophy ان کی خاص subject ہے۔ سنسکرت میں خوب جانتے ہیں اب جرمنی جانے والے ہیں خاص اس کو study کرنے کے لیے German زبان میں اور پھر France جائیں گے French میں study کرنے کے لیے!! بس سنتی جاتی تھی اور

> حیران ہوتی جاتی تھی! اور کتنی کم عمر کے ہیں بہ نسبت علم کے رات کو کھانے کو بلایا تھا مس بیک نے تعطیل پر کیمبرج سے یہاں آئے تھے اور لندن سے چلے جانے والے تھے اتفاق سے رہ گئے صرف۔ ایران میں خوب پھرے ہوئے ہیں اور ہمشیرہ جان مجھے خاص کہا ہے بابا فغانی کی ابیات ضرور کہیں سے بھی ڈھونڈ کر ملا کر [۵۲] پڑھنا۔ اور جب انھوں نے سُنا کہ آپ ایسی فارسی داں ہیں اور شوق ہے تو کہا کہ بس لکھنا ان سے کچھ بھی کر کے ملاویں۔ بات یہ ہے کہ چھپی ہوئی copies کم ہیں لکھی ہوئی ملیں گی مگر ہیں ہندوستان میں یہ ان کو معلوم ہے۔ کیا علم کا خزانہ۔ یہ بھی کھانا یاد رہ جائے گا مجھے۔ سچ جتنا ایسوں کو ملنے سے انسان سیکھتا ہے کتابوں سے نہیں سیکھتا۔ کہا کہ مس [۵۳] سید علی بلگرامی کو غضب کا شوق مجھ سے ملنے کا ہے اور وہ مجھے دعوت دینے والی ہیں۔ اپنے ہاں بلا کر رکھنے والی ہیں اور کہتے تھے کہ امید ہے کہ آپ ضرور جائیں گی۔ بڑا شوق رہا ان کو ملنے کا! پنجابی ہیں لاہوری۔ پھر تہذیب نسواں کے لیے کہا کہ اس میں آپ کا روزنامچہ پڑھنا عجب کیفیت آتی ہے اور تمام ہندوستان میں گویا۔ پھر میں نے سب کہا کہ کس کے سبب سے میرا روزنامچہ چل رہا ہے۔ مجھے پیاری ہمشیرہ [۵۴] شروع میں معلوم ہوتا تھا مگر آج کئی مدت ہوئی خبر نہیں کہ کس طرح چلتا ہے؟ بہن جان آپ یا اموں [۵۵] آپ بھی نہیں لکھتیں کچھ؟ شاید ہمشیرہ جاری نہیں رکھ سکی۔ رات کو ۱۱ کے بعد مسٹر اقبال گئے۔ [۵۶]

اس اقتباس کے مطالعے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ عطیہ بیگم نے اپنی پہلی ملاقات کی جو تفصیل اپنی کتاب میں تحریر کی ہے اس میں اور حقیقت میں کتنا فرق ہے۔ یہاں ایک اور بات واضح ہوتی ہے کہ اقبال کسی طے شدہ ضیافت کی دعوت دینے نہیں آئے تھے بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دعوت کا ذکر ملاقات کے جواز کے طور پر کیا گیا تھا۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیمبرج میں رہتے ہوئے اقبال کو عطیہ بیگم کی لندن میں موجودگی کا علم کیسے ہوا ہوگا؟ اس سوال کا جواب زمانۂ تحصیل میں موجود ہے۔ اقبال کے قریبی دوست شیخ عبدالقادر (۱۸۷۴ء–۱۹۵۰ء)، مدیر مخزن جو ان دنوں لندن میں تھے، عطیہ بیگم سے مارچ کے اوائل میں مل چکے تھے اور عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں ان سے ہونے والی ملاقات کا ذکر بھی کیا تھا جب کہ ''زمانۂ تحصیل'' میں ۴ مارچ ۱۹۰۷ء کے احوال میں ان کا ذکر اس طرح شائع ہوا تھا:

مسٹر عبدالقادر نے حافظ کی یہ غزل اچھے طرز سے پڑھی

جاناں ترا گفت کہ احوال ما پرس
بیگانہ باش و قصہ ہیچ آشنا مپرس[57]

عطیہ بیگم نے مکتوب میں اس غزل کا تذکرہ کرنے کے علاوہ یہ بھی لکھا ہے کہ جب عبدالقادر یہ غزل سُنا چکے تو اس کا ترجمہ بھی کیا اور بعد میں عطیہ بیگم سے اس پر تنقید کرنے کی فرمائش کی[58] پھر اس ملاقات کے صرف ایک دن بعد یعنی ۶ مارچ ۱۹۰۷ء کو عبدالقادر اور مشیر حسین قدوائی (۱۸۷۸ء—۱۹۳۸ء) عطیہ بیگم سے ملاقات کے لیے گئے تھے اور انھیں ''عروس'' اور ''سہاگ'' نامی عطر کے تحفے پیش کیے تھے[59] لہٰذا اس بات کا امکان ہے کہ عبدالقادر نے علامہ اقبال سے عطیہ بیگم کا ذکر کیا ہو اور ممکن ہے کہ عبدالقادر نے زمانۂ تحصیل میں اپنے ذکر سے بھی انھیں آگاہ کیا ہو اس لیے کہ اقبال نے پہلی ملاقات میں عطیہ بیگم سے زمانۂ تحصیل کی مقبولیت کا ذکر بھی کیا تھا اور اپنے آپ کو حافظ کا حافظ بھی ثابت کیا تھا اس ملاقات کے احوال کے مطالعے سے اقبال کی فلسفے کی تعلیم کے لیے جرمنی اور فرانس میں قیام کی خواہش کا بھی اظہار ہوتا ہے جو بہر حال پوری نہ ہو سکی۔

کیمبرج واپسی سے قبل اقبال نے عطیہ بیگم سے ایک اور ملاقات کی تھی جس کا احوال بیان کرتے ہوئے عطیہ بیگم نے اپنی کتاب میں لکھا ہے:

> A few days later Iqbal invited me to supper at Frascati, a fashionable restaurant in London, to meet some German scholars with whom he was working. Everything was thoughtfully and delicately arranged at this dinner, and my remark of appreciation made him say, "I am two personalities in one, the outer is practical and business like and the inner self is the dreamer, philosopher and mystic." Apart from the dinner which was delicious in itself, I had an intellectual treat talking and discussing on deeper matters with the German philosophers and Iqbal.[60]

اپنے مکتوب میں انھوں نے جو تفصیلات تحریر کی ہیں ان کے مطابق ۱۰ اپریل ۱۹۰۷ء کو اقبال نے ان کے ساتھ چار بجے سے رات گیارہ بجے تک کا وقت گذارا تھا۔ عطیہ بیگم لکھتی ہیں:

بدھ ۱۱ اپریل۔ آج کا دن بھی یاد رہ جائے گا۔ کیا مزا کیا کہ بس آج مسٹر اقبال یہاں ۴ بجے آئے اور میرے ساتھ چائے پی ایک کتاب لائے ہیں میرے مشاہدے کے لیے Alhambra کی 30sh قیمت ہے اوپر۔ ایسا ہوتا ہے بہن جان کہ آپ کے لیے کیوں[61] بھیج دوں یہ تمام ۴ غزلیں بنائی ہیں ہم مس بیک کے ملے اس کے دوسرے روز گویا فارسی میں وہ quote کی ہیں۔ پیاری اماں اور ہمشیرہ آپ لوگ اس کی خوبی سے واقف ہوسکیں گے جب میں آتے[62] ہفتے لکھ بھیجوں گی کیا خزانہ ہے علم کا ان کے پاس بڑے فارسی دان اور غزلوں پر سے کچھ خیال آسکے گا شاید علم کا۔ آتی پیر کو ساتھ لکھ کرلانے والے ہیں تو دیکھنا۔ ساڑھے ۶ بجے یہاں سے نکلے ہم ساتھ اور Miss Townbee کے ہاں گئے اس کا at home میں پیشتر آپ کو لکھ چکی ہوں[63] کہ ان کے ہاں تمام educationists اور literary circle جمع ہوتا ہے کہ جو ایک قابل چیز دیکھنے کی ہوتی ہے یہاں ہمارے اچھے دوست مسٹر عبدالقادر پنجابی عزیز وغیرہ Ritchie یہ سب موجود تھے refreshment بعد ہم جلد چلے یعنی کوئی پونے ۹ کو۔ پھر Frascati کے ہاں مجھے supper کھلایا۔ پیاری بہن جان یہ نیا restaurant ہے۔ اور کیا بتایا ہے بجلی، پھول سنہری اور سنگ مرمر بس اس کا ایک گنجا ور pavilion کچھ ایک تماشا! Laden with flowers! لباس بیبیوں کے ایک تماشا دیکھا۔[64] .... کیا dainty supper دیا کہ بس اور پھر مسٹر اقبال کی باتیں اور ابیات مطلب کہ میں کہتی ہوں کہ کبھی وہ supper نہیں بھولوں گی کھانا کھا چکے تو فوراً گویا ایک قد آور Algerian پورے اس کے خود کے لباس............... اس قدر effective معلوم ہوتا تھا کہ کیا بیان کروں۔ بہت کوشش کی دیکھنے کی کہ کیا پڑکا یا مگر اس خوبی اور صفائی سے کہ کیا مجال نہیں ہوئی۔ اور پیچھے سے پوچھنے کو گئی تو خوب small خود کو معلوم ہوئی۔ ایسا ڈھب کیا۔ کیا یہ بھی ایک شخص ہے۔ اور خود کہتے ہیں کہ میں ایک نہیں ہوں ۲ ہوں ایک earnest practical اور hard working دوسرے poet، philosopher اور dreamer! ایک گھنٹہ اس بناوٹی بہشت میں بیٹھے اور خوب سب کا

تماشا دیکھا واللہ! اور مکان پر تقریباً ۱۱ کے مجھے برابر پہنچا دیا۔ اور رات کو Frascati خواب میں آیا!۔[۶۵]

عطیہ بیگم کے مکتوب کے اس اقتباس پر بات کرنے سے پہلے اس کے آخری جملے کو پڑھتے ہوئے ذہن علامہ شبلی کے اس فقرے کی طرف جاتا ہے کہ ''جزیرے کا خواب بیداری میں بھی نظر آتا ہے۔''[۶۶] اگر چہ علامہ شبلی کو یہ خواب دو سال بعد ۱۹۰۹ء میں نظر آیا تھا لیکن وہ بھی جزیرے کی خوبصورتی اور ماحول سے ایسے ہی متاثر ہوئے تھے جیسے عطیہ بیگم ''فراسکاٹی'' کے ماحول سے ہوئی تھیں۔ فراسکاٹی ریستوران کی اس دعوت کا ذکر زمانۂ تحصیل میں بھی کیا گیا ہے لیکن وہاں اقبال کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔[۶۷]

سب سے اہم نکتہ جو اس اقتباس سے ملتا ہے وہ یہ ہے کہ اس ملاقات میں اقبال نے عطیہ بیگم کو دو فارسی غزلوں کی اطلاع دی تھی اور یہ بھی بتایا تھا کہ انھوں نے عطیہ بیگم سے ہونے والی پہلی ملاقات کو منظوم کیا ہے۔ حال آنکہ اس وقت تک اقبال نے فارسی شاعری کی ابتدا نہ کی تھی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اقبال نے اپنی فارسی شاعری کی ابتدا عطیہ بیگم کو غزلیں پیش کر کے کی اور اس کے پیچھے یقیناً عطیہ بیگم کی فرمائش کارفرما رہی ہوگی۔ اس طرح عطیہ بیگم اقبال کی فارسی شاعری کی محرک کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اس نتیجے کی تائید میں عطیہ بیگم کے مکتوب سے منقولہ بالا اقتباس کے علاوہ ایک اور ایسی سند بھی دستیاب ہے جو بعینہٖ عطیہ بیگم کے لکھے ہوئے جملوں کے مطابق ہے۔

شیخ عبدالقادر مدیر مخزن، بانگِ درا کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

......مگر بظاہر جس چھوٹے سے واقعے سے ان کی فارسی گوئی کی ابتدا ہوئی ہے وہ یہ ہے کہ ایک مرتبہ وہ ایک دوست کے ہاں مدعو تھے جہاں ان سے فارسی اشعار سنانے کی فرمائش ہوئی اور پوچھا گیا کہ وہ فارسی شعر بھی کہتے ہیں یا نہیں۔ انھیں اعتراف کرنا پڑا کہ انھوں نے سوائے ایک آدھ شعر کبھی کہنے کے فارسی لکھنے کی کوشش نہیں کی مگر کچھ ایسا وقت تھا اور اس فرمائش نے ایسی تحریک ان کے دل میں پیدا کی کہ دعوت سے واپس آکر بستر پر لیٹے ہوئے باقی وقت وہ شاید فارسی اشعار کہتے رہے اور صبح ہی جو مجھ سے ملے تو دو تازہ فارسی غزلیں تیار تھیں جو انھوں نے زبانی مجھے سُنائیں۔ ان غزلوں کے کہنے سے انھیں اپنی فارسی گوئی کی قوت کا حال معلوم ہوا جس کا پہلے انھوں نے اس طرح امتحان نہیں کیا تھا۔[۶۸]

اگر دونوں اقتباسات کو ملا کر پڑھا جائے اور مس بیک کے ہاں علامہ اقبال اور عطیہ بیگم کی ملاقات کو سامنے رکھا جائے اور عطیہ بیگم اور علامہ اقبال سے بیک وقت سر عبدالقادر کے مراسم بھی مدِ نظر ہوں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ عطیہ بیگم علامہ اقبال کی فارسی شعر گوئی کا فوری محرک بنی تھیں اور یہ دونوں شخصیات کے باہمی روابط کی اثر پذیری کی ایک عمدہ اور مفید مثال بھی ہے۔ اگرچہ علامہ اقبال نے باقاعدہ فارسی شاعری یورپ سے واپسی کے بعد شروع کی اور ان کی پہلی فارسی تصنیف اسرارِ خودی ۱۹۱۵ء میں سامنے آئی لیکن عطیہ بیگم کو یہ اعزاز بہرحال حاصل ہوگا کہ نادانستگی اور لاعلمی میں انھوں نے علامہ اقبال کو ایک ایسے امتحان میں ڈالا جس سے علامہ اقبال نہ صرف سرخرو ہو کر سامنے آئے بلکہ انھیں اپنے ارفع خیالات کے اظہار کے لیے فارسی کے انتخاب کا موقع بھی ملا اور بعد میں اقبال نے فارسی کی طرف زیادہ توجہ کی۔ خود اقبال فارسی کو شعر گوئی کے لیے منتخب کرنے کے حوالے سے فرماتے ہیں:

> اردو کو چھوڑ کر فارسی میں شعر کہنے شروع کرنے کے متعلق اب تک مختلف لوگوں نے مختلف توجیہات پیش کی ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ آج میں یہ راز بھی بتا دوں کہ میں نے فارسی میں شعر کہنے کیوں شروع کیے۔ بعض اصحاب خیال کرتے ہیں کہ فارسی زبان میں نے اس لیے اختیار کی کہ میرے خیالات وسیع حلقے میں پہنچ جائیں۔ حالانکہ میرا مقصد اس کے برعکس تھا۔ میں نے اپنی مثنوی اسرار خودی ابتدا میں صرف ہندوستان کے لیے لکھی تھی اور ہندوستان میں فارسی سمجھنے والے بہت کم تھے۔ میری غرض یہ تھی کہ جو خیالات میں باہر پہنچانا چاہتا ہوں وہ کم از کم حلقے تک پہنچیں۔ اُس وقت مجھے یہ خیال بھی تھا کہ یہ مثنوی ہندوستان کی سرحدوں سے باہر جائے گی یا سمندر کا سینہ چیر کر یورپ پہنچ جائے گی۔ بلاشبہ یہ صحیح ہے کہ اس کے بعد فارسی کی دلکشی نے مجھے اپنی طرف کھینچ لیا اور میں اسی زبان میں شعر کہتا رہا۔[۶۹]

۲۴ اپریل ۱۹۰۷ء کو ٹرینٹی کالج کیمبرج سے علامہ اقبال نے اپنے خط کے ساتھ ایک فارسی غزل بھی عطیہ بیگم کو بھیجی اور اس پر ان کی تنقید بھی طلب کی یہ غزل بھی غالباً فارسی میں طبع آزمائی کے ابتدائی ایام کا نمونہ ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ انھی دو غزلوں میں سے ایک ہو جن کا ذکر عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں کیا تھا:

اے گُل زخارِ آرزو، آزاد چوں رسیدۂ
تو ہم زخاکِ ایں چمن مانندِ ما دمیدۂ

اے شبنم از فضائے گل، آخر ستم چہ دیدۂ
دامن ز سبزہ چیدۂ تا بفلک رسیدۂ
از لوحِ خویش باز پرس، قصۂ جرمہائے ما
آخر جواب تا سزاء، از لب ماشنیدۂ
با من بگوکہ مثلِ گل ہموارۂ شاخ بستہ باش
مانند موج بو مراء، آوارہ آفریدۂ
ہنگامۂ دیر یک طرف، شورش کعبہ یک طرف
از آفرینش جہاں، درد سرے خریدۂ
ہستیم ما گدائے تو، یا گدائے ماستی
بہر نیاز سجدہ، درعیں ما ودیدۂ
افتی اگر بدستِ ما، حلقہ بگرد تو کشیم
ہنگامہ گرم کردۂ، خود از میان رمیدۂ
اقبال غربت توام، نشتر بدل ہمی زند
تو در ہجومِ عالمے یک آشنا ندیدۂ[۷۰]

اس غزل کے مقطع میں اقبال نے دنیا کے ہجوم میں اپنی تنہائی کا ذکر کیا ہے۔ جس سے ان کی اس وقت کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال ہندوستان سے یورپ کے لیے روانہ ہوئے تو شادی شدہ ہونے کے باوجود اپنی ازدواجی زندگی سے خوش اور مطمئن نہ تھے اور غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ دنیا کی بھیڑ میں اپنا کوئی آشنا نہ ہونے کا گلہ کر رہے ہیں۔ اس غزل کے بارے میں بشیر احمد ڈار نے عروض کے ماہرین کے حوالے سے تحریر کیا ہے کہ یہ غزل کسی مقررہ وزن کے مطابق نہیں ہے۔[۷۱] جس سے اس امکان کو مزید تقویت ملتی ہے کہ یہ انھی دو فارسی غزلوں میں سے ایک ہوگی جن کا ذکر عطیہ بیگم نے اپنے مکتوب میں اور شیخ عبدالقادر نے بانگِ درا کے دیباچے میں کیا ہے۔ چونکہ اقبال اپنی نظموں وغیرہ کے معیار سے عام طور پر مطمئن نہ ہوتے تھے اور ان میں ترمیم و تنسیخ کا عمل جاری رکھتے تھے جیسا کہ شیخ عبدالقادر کے بیان سے، جو انھوں نے اقبال کی مشہور نظم ''ہمالہ'' کے حوالے سے بانگِ درا کے دیباچے میں تحریر کیا ہے، ظاہر ہوتا ہے تو فارسی میں بھی یہی عمل جاری رہا ہوگا اور اسی لیے اقبال کا فارسی کلام ان کی اوّلین مشق کے کئی سال بعد منظرِ عام پر آیا۔

علامہ اقبال اور عطیہ فیضی کے ان روابط کا ایک فائدہ یہ بھی ہوا کہ اقبال کو زندگی کے ایک ایسے دور میں جب وہ شدید جذباتی کش مکش سے گذر رہے تھے، عطیہ فیضی کی صورت میں ایک ایسا دوست اور رازداں میسر آیا جس کے سامنے انھوں نے سب کچھ کہہ ڈالا اور اس طرح ان کے دل کا بوجھ ہلکا ہوگیا۔ عطیہ بیگم کی ذہانت اور معاملہ فہمی کے سبب اقبال کو اس کیفیت سے نکلنے میں مدد ملی جس کا جاری رہنا نہ صرف اقبال کے لیے بلکہ زبان وادب اور اس سے بھی بڑھ کر برعظیم کی ملت اسلامیہ کے لیے سخت نقصان کا باعث ہوسکتا تھا۔ جاوید اقبال اس حوالے سے لکھتے ہیں:

> یورپ سے واپسی پر اقبال مالی مشکلات اور ازدواجی زندگی کی بے سکونی کے سبب کرب و اضطراب کی ایک ایسی کیفیت سے گذرے جس پر غالب آنے کے لیے انھیں وقتی طور پر کسی جذباتی سہارے کی ضرورت تھی، اور یہ سہارا کوئی ایسی ہستی ہی فراہم کرسکتی تھی جو ان کی یورپ میں فراغت کی مختصر زندگی کی دلکش یادوں کا جز ہو۔ پس عطیہ فیضی جیسی حاضر دماغ خاتون نے اپنی ہمدردانہ توجہ کے ذریعے انھیں مطلوبہ سہارا دیا۔[۴۷]

عطیہ بیگم کو ان روابط سے دو اعزازات حاصل ہوئے: ایک تو یہ کہ وہ اقبال کی فارسی شاعری کی محرک بنی اور اقبال نے اپنی اولین فارسی غزل پر ان سے رائے طلب کی، اس کے علاوہ اقبال نے جو راز و نیاز عطیہ فیضی کے ساتھ روا رکھا وہ کسی اور شخصیت کے حصے میں نہ آیا، دوسرا اعزاز ان کی تصنیف *Iqbal* ہے جس نے ایک طرف اقبالیات کے طالب علموں کے لیے اقبال کی زندگی کے ایک اہم گوشے کو روشن کردیا تو دوسری جانب عطیہ بیگم کا نام بھی اس حوالے سے ہمیشہ کے لیے یوں محفوظ ہوگیا کہ جب بھی اقبال کے قیامِ یورپ کا ذکر کیا جائے گا عطیہ فیضی کی تصنیف کا ذکر ناگزیر ہوگا۔

حواشی و حوالہ جات

* شعبۂ اردو، گورنمنٹ ڈگری سائنس اینڈ کامرس کالج، لیاری، کراچی۔

۱۔ جاوید اقبال، زندہ رود، حیاتِ اقبال کا تشکیلی دور (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء)، ص ۸۶ و ۸۷۔

۲۔ ایضاً، ص ۹۰۔

۳۔ عبدالقادر شیخ، دیباچہ "بانگِ درا" مشمولہ کلیاتِ اقبال (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۴ء)، ص ۱۲۔

۴۔ جاوید اقبال، ص ۸۷۔

۵۔ خرم علی شفیق، *Iqbal, An Illustrated Biography* (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۰۵ء)، ص ۲۶۔

۶۔ عبدالقادر شیخ، ص ۱۳۔

۷۔ جاوید اقبال، ص ۲۵۔

۸۔ ایضاً، ص ۲۰۔ ۲۱۔

۹۔ خرم علی شفیق، ص ۲۱۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۲۔ ۲۳۔

۱۱۔ جاوید اقبال، ص ۱۱۔

۱۲۔ سعید اختر درانی، اقبال یورپ میں (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۹ء)، ص ۹۲۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۰۵۔

۱۴۔ اخبار نامہ قبیلہ طیبی فیضی (قلمی)، جلد پنجم (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، اپریل ۱۸۷۹ء تا فروری ۱۸۸۵ء)، ص ۱۴۶۔

۱۵۔ حسین بی طیب جی، *Badruddin Tyabji: A Biography* (بمبئی: تھیکر اینڈ کمپنی، ۱۹۵۲ء)، ص ۷۹۔

۱۶۔ ایضاً۔

۱۷۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل مرتب محمد یامین عثمان (کراچی: ادارہ یادگار غالب، ۲۰۱۰ء)، ص ۲۹۔ ۳۳۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۳۳۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۳۴۔

۲۰۔ اس رپورٹ کو عطیہ بیگم اور ان کے بھائی علی اطہر نے اخبار نامہ احمدی جلد دوم کے صفحات ۲۷۱ تا ۲۸۰ پر نقل کیا ہے تاہم تحریے کا نام تحریر نہیں کیا۔

۲۱۔ اخبار نامہ احمدی جلد دوم، ص ۲۴۔

۲۲۔ محمد امین زبیری، مسلم خواتین کی تعلیم (کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۱ء)، ص ۱۱۱۔

۲۳۔ عبدالرزاق کانپوری، یاد ایام (حیدرآباد: عہد آفریں پریس، ۱۹۴۶ء)، ص ۲۷۰۔

۲۴۔ ماہنامہ خاتون علی گڑھ (جنوری ۱۹۰۶ء)، ص ۵، ۹۔ ۱۲۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۳۵۔ ۳۶۔

۲۶۔ زلیش کمار جین، *Muslims in India*، جلد اول (دہلی: منوہر، ۱۹۷۹ء)، ص ۲۹۔

۲۷۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہلِ خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، ۲۲ اکتوبر ۱۹۰۶ء کا احوال)۔

۲۸ ایضاً، ۲۸ نومبر ۱۹۰۶ء کا احوال۔

۲۹۔ اقبال، "مکتوب بنام مولوی انشاء اللہ خاں" مطبوعہ ہفت روزہ وطن (۶ اکتوبر ۱۹۰۵ء) بحوالہ کرنل منہاس، "اقبال اور قیام یورپ" مشمولہ نقوش اقبال نمبر (دسمبر ۱۹۷۷ء)، ص ۵۷۴۔

۳۰۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ۳۔

۳۱۔ خرم علی شفیق، ص ۲۱۔

۳۲۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ا۔

۳۳۔ عبدالرؤف عروج، اقبال اور بزم اقبال حیدر آباد دکن (کراچی: دارالادب،۱۹۷۸ء)، ص ۱۴۱۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔۱۴۸۔

۳۶۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal* (بمبئی: اکیڈمی آف اسلام،۱۹۴۷ء)، دیباچہ۔

۳۷۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، صفحۂ اول۔

Iqbal کی تازہ اشاعت ڈاکٹر رؤف پاریکھ کے حواشی کے ساتھ ۲۰۱۱ء میں اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس کراچی کے زیر اہتمام ہوئی ہے۔تاہم اس میں سے حسن یار جنگ، فیضی رحمین اور عطیہ کے قیام یورپ کی ساتوں تصاویر کو نکال دیا گیا ہے۔

۳۸۔ ضیاء الدین برنی، مترجم اقبال از عطیہ بیگم (کراچی: اقبال اکیڈمی،۱۹۵۶ء)۔

Iqbal کا ایک اور اردو ترجمہ عبدالعزیز خالد نے کیا ہے جسے آئینۂ ادب، لاہور نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔ اس کے علاوہ *Iqbal* میں شامل خطوط کا ترجمہ بعض حواشی کے ساتھ ڈاکٹر مظفر عباس نقوی نے خطوط اقبال بنام عطیہ فیضی کے عنوان سے کیا ہے اور اسے شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ نے ۱۹۷۴ء میں شائع کیا۔

Iqbal میں شامل خطوط کا انگریزی متن بشیر احمد ڈار کی مرتبہ *Letters of Iqbal* میں حواشی کے ساتھ شامل کیا گیا ہے جسے اقبال اکیڈمی، لاہور نے ۱۹۷۸ء میں شائع کیا۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔۱۳۹۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۷۷۔

۴۱۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۱۴۔

۴۲۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل (آگرہ: مطبع مفید عام،۱۹۲۲ء)، دیباچہ۔

۴۳۔ یہ خطوط عطیہ بیگم نے کسی فرد خاص کے نام تحریر کرنے کی بجائے "دل وجان کے عزیزان" کے نام تحریر کیے ہیں لہٰذا ان کا حوالہ دیتے وقت حواشی میں مکتوب بنام اہل خانہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

۴۴۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۹۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۴۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۱۱۔

۴۷۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ۶۲۔

۴۸۔ یعنی کالج میں داخلہ حاصل کرنے والوں سے یہ امید کی جاتی ہے کہ وہ پہلے سے ہی ابتدائی معلومات کے حامل ہوں۔

۴۹۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہل خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، ۲۹ ستمبر ۱۹۰۷ء کا احوال)۔

۵۰۔ ایضاً، یکم اکتوبر ۱۹۰۷ء کا احوال۔

۵۱۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ۳۔

۵۲۔ یہاں لفظ "منگوا کر" ہونا چاہیے تھا ایک سطر کے بعد بھی عطیہ بیگم نے لفظ "ملاویں" لکھا ہے اس جگہ بھی "منگوائیں" ہونا چاہیے۔

۵۳۔ عطیہ بیگم نے اپنے مکاتیب میں کئی جگہ مسز بھتی بیگم کے لیے "مسس" کا لفظ استعمال کیا ہے۔

۵۴۔ ہمشیرہ سے مراد زہرا بیگم ہیں۔

۵۵۔ ''بہن جان'' سے مراد نازلی بیگم اور ''اموں'' والدہ کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ یہ تینوں خواتین عطیہ بیگم کی زیادہ تر مخاطب ہیں۔

۵۶۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہلِ خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، یکم اپریل ۱۹۰۷ء کا احوال)۔

۵۷۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ۵۷۔

۵۸۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہلِ خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، ۴ مارچ ۱۹۰۷ کا احوال)۔

۵۹۔ ایضاً، ۶ مارچ ۱۹۰۷ کا احوال۔

۶۰۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۱۵۔

۶۱۔ عطیہ بیگم ''کیوں'' کا لفظ کیسے یا کس طرح کے معنوں میں استعمال کرتی تھیں۔

۶۲۔ ''آتے'' کا لفظ آمدہ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔

۶۳۔ عطیہ بیگم نے ان کا ذکر ۲۲ نومبر ۱۹۰۶ء کے احوال میں کیا تھا اور یہ زمانۂ تحصیل میں اسی تاریخ کے تحت شائع ہوا تھا۔ ملاحظہ ہو زمانۂ تحصیل، ص ۳۹۔

۶۴۔ یہاں عطیہ بیگم نے اس ریستوراں کی بناوٹ تفصیل سے بیان کی ہے اور مرکزی گنبد کا خاکہ بھی بنایا ہے۔

۶۵۔ عطیہ بیگم فیضی، مکتوب بنام اہلِ خانہ غیر مطبوعہ (کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، ۱۰ اپریل ۱۹۰۷ء کا احوال)۔

۶۶۔ شبلی نعمانی، خطوطِ شبلی بنام عطیہ فیضی و زہرا فیضی مرتب محمد امین زبیری (آگرہ: مفید عام پریس، س ن)، ص ۴۳۔

۶۷۔ عطیہ بیگم فیضی، زمانۂ تحصیل، ص ۲۵۔

۶۸۔ عبدالقادر شیخ، دیباچہ ''بانگِ درا''، ایضاً، ص ۱۲۔

۶۹۔ روئیداد لٹریری ایسوسی ایشن (لندن: ۱۶ نومبر ۱۹۳۱ء) بحوالہ جاوید اقبال، زندہ رود، حیاتِ اقبال کا تشکیلی دور (لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۰۲۔

۷۰۔ عطیہ بیگم فیضی، *Iqbal*، ص ۱۸۔

۷۱۔ بشیر احمد ڈار، *Letters of Iqbal* (لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۷۸ء)، ص ۲۰۔

۷۲۔ جاوید اقبال، زندہ رود، حیاتِ اقبال کا تشکیلی دور، ایضاً، ص ۱۷۹۔

مآخذ

اخبار نامہ احمدی، احمد گنج مروڈ جزیرہ۔ قلمی۔ جلد دوم۔ کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، اگست ۱۸۹۸ء تا مئی ۱۹۰۲ء۔

اخبار نامہ قبیلہ طیبی فیضی۔ قلمی۔ جلد پنجم۔ کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری، اپریل ۱۸۷۹ء تا فروری ۱۸۸۵ء۔

اقبال، جاوید۔ زندہ رود، حیاتِ اقبال کا تشکیلی دور۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۵ء۔

جین، نریش کمار۔ *Muslims in India*۔ جلد اول۔ دہلی: منوہر، ۱۹۷۹ء۔

درانی، سعید اختر۔ اقبال یورپ میں۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۹۹ء۔

ڈار، بشیر احمد۔ *Letters of Iqbal*۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۱۹۷۸ء۔

زبیری، محمد امین۔ مسلم خواتین کی تعلیم۔ کراچی: آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۱ء۔

شفیق، خرم علی۔ *Iqbal, An Illustrated Biography*۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۰۵ء۔

شیخ، عبدالقادر۔ دیباچہ "بانگِ درا"۔ مشمولہ کلیاتِ اقبال۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۸۴ء۔

طیب جی، حسین بی۔ *Badruddin Tyabji: A Biography*۔ بمبئی: تھیکر اینڈ کمپنی، ۱۹۵۲ء۔

عروج، عبدالرؤف۔ اقبال اور بزمِ اقبال حیدر آباد دکن۔ کراچی: دارالادب، ۱۹۷۸ء۔

فیضی، عطیہ بیگم۔ مکتوب بنام اہلِ خانہ۔ غیر مطبوعہ۔ کراچی: مخزونہ فیضی رحمین آرٹ گیلری۔

______۔ زمانۂ تحصیل۔ مرتب محمد یامین عثمان۔ کراچی: ادارۂ یادگارِ غالب، ۲۰۱۰ء۔

______۔ زمانۂ تحصیل۔ آگرہ: مطبع مفیدِ عام، ۱۹۲۲ء۔

______۔ *Iqbal*۔ بمبئی: اکیڈمی آف اسلام، ۱۹۴۷ء۔

______۔ *Iqbal*۔ مترجم عبدالعزیز خالد۔ آئینۂ ادب لاہور (۱۹۷۵)۔

کانپوری، عبدالرزاق۔ یادِ ایام۔ حیدرآباد: عہد آفریں پریس، ۱۹۳۶ء۔

منہاس، کسریٰ۔ "اقبال اور قیامِ یورپ"۔ مشمولہ نقوش اقبال نمبر (دسمبر ۱۹۷۷ء): ص ۱۴۔۵۷۔

نعمانی، شبلی۔ مخطوطِ شبلی بنام عطیہ فیضی و زہرا فیضی۔ مرتب محمد امین زبیری۔ آگرہ: شمسی پریس، س ن۔

وحید الظفر خاں *

اقبال کا تصورِ تنہائی: نظم "تنہائی" کے پس منظر میں

تنہائی فارسی زبان میں لکھی گئی اقبال کی انتہائی بصیرت افروز نظم ہے۔ جس میں تخیل کی روانی پوری توانائی کے ساتھ مفہوم کو منکشف کرنے میں وجدانی تسلسل کی تخلیق کرتی ہے۔ از ابتدا تا انتہا اسرار خودی کا اثبات اور فلسفہ وحدت الوجود کی نفی کے ساتھ ساتھ کائنات، خدا اور انسان کے باہمی تعلق کی رمزیت اور شاعرانہ فنکاری کا ایک غیر معمولی شاہ کار نظر آتی ہے۔ جب آپ اقبال کے تصور تنہائی سے متعارف ہوتے ہیں تو آپ محسوس کرتے ہیں کہ شعری روایت کا تصور تنہائی دھیرے دھیرے کہیں تحلیل ہو رہا ہے اور ایک ایسا تصور ابھر رہا ہے جو آپ کو کائنات کی عظیم الشان وسعتوں سے ہم آمیز کرتے ہوئے آپ کے وجود کو ایک خاص انداز میں منفرد اور ممیز کر رہا ہے۔ کیونکہ یہ تصور تنہائی کسی محبوب سے بچھڑنے یا روایتی ہجر و فراق کے تجربے سے کوئی ربط نہیں رکھتا اور نہ ہی دنیا کی شورشوں سے اکتا کر فطرت کی آغوش میں پناہ لینے کی آرزو کا اظہار ہے۔ یہ ایک روح کا سفر ہے جو روح کے اندرون میں طے ہوتا ہے۔ اس نظم میں جن موجودات ارضی و سماوی کو مکالمے کے لیے منتخب کیا گیا ہے وہ بالترتیب قرآن کی سورۃ الانبیاء کی ۳۰، ۳۱ اور ۳۲ آیات میں موجود ہیں جہاں پہلے سمندر پھر پہاڑ اور آخر میں چاند کا تذکرہ صراحت کے ساتھ کیا گیا ہے۔[1] (کیا یہ محض اتفاق ہے یا شاعر نے دانستہ طور پر ان آیات قرآنی کی ترتیب و تسلسل کو شاعرانہ نغمگی کے ساتھ انتہائی فنکارانہ فطانت سے آراستہ کیا ہے؟)

سمندر کی گہرائیوں سے آفاق کی بے کراں بلندیوں تک تمام مظاہر موجودات خالق کی خلاقی کا لاثانی نمونہ ہیں ۔ ہر تخلیق اس کی صناعی کی عظمت کی بزبان خود شاہد ہے جو باہمی ربط و اتصال سے ایک منضبط وحدت میں مصروف کار ہیں ۔ سوائے انسان کے جو براہ راست ذات خداوندی سے ربط و اتصال کا داعی ہے ۔ انسان کے سوز دروں سے یہ عظیم کائنات پوری طرح محروم ہے ۔ انسان اس کائنات کا ایک ناقابل تقسیم حصہ ہوتے ہوئے بھی کائنات سے ماورا ہے ۔ اپنی ذات کے عرفان کے تجسس و تلاش سے عرفان خدا کا حصول ایک ایسا مقصد ہے جو کائنات کے اس بوقلموں موجودات سے انسان کے درمیان ایک حد فاصل قائم کرتا ہے اور یہی وہ تصور تنہائی ہے جو اقبال کے وجدانی تجربے کا ماحصل ہے ۔ جو عظمت آدم کا نقیب ہے ۔ اس کائنات کی وسیع و عریض پنہائیوں میں انسانی مقام علویت کا نمائندہ ہے ۔ کیونکہ اس جیسا کوئی دوسرا وجود پیدا ہی نہیں کیا گیا ۔ تمام مظاہر کائنات آدم کی وحدت اور اس کے وجودی اکائی کے گواہ بن کر اس صداقت کی توثیق کرتے ہیں ۔

مزید وضاحت کے لیے نظم سے براہ راست استفادہ ضروری ہے جو صرف چار بندوں پر مشتمل ہے ۔ جس میں ہر بند اپنی انفرادیت کا حامل ہوتے ہوئے بھی ایک غیر مرئی داخلی رشتے سے باہم دگر پیوست ہے ۔

به بحر رفتم و گفتم به موج بیتابی
همیشه در طلب استی چه مشکلی داری؟
هزار لولوی لالاست در گریبانت
درون سینه چو من گوهر دلی داری
تپید و از لب ساحل رمید و هیچ نگفت[۲]

تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے موج کے اضطراب و بیتابی سے استفسار کیا گیا ہے کہ کیا وہ بھی انسانی دل کی طرح طلب و جستجو کی مسلسل تڑپ اور بے چینی سے مملو ہے ۔ جس کا جواب مکمل خاموشی کی صورت میں دیا گیا ہے لیکن یہ سکوت بے حد معنی خیز ہے ۔ ''سکوت لالۂ و گل سے کلام پیدا کر''[۳] Silence is the language of poetry کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جواب کے لیے زبانی گفتگو ضروری نہیں ۔ سمندر کی موج کے ردعمل ''تپید و رمید'' میں سوال کا واضح جواب موجود ہے، جس سے ایک احساس محرومی اور پچھتاوا ابھرتا ہے ۔ کیونکہ بار امانت کو اٹھانے میں زمین و آسمان قاصر رہے صرف انسان نے اس بار امانت کو

اٹھانے میں پیش قدمی کی یہی وجہ ہے کہ اس سوال کا سامنا نا قابل برداشت ہے ۔سوز دروں متاع بے بہا ہے جس کی محرومی کا احساس فرار کی طرف مائل کرتا ہے جو لفظ ''رمید'' سے ظاہر ہے۔اس نا قابل تلافی نقصان سے جو کرب واضطراب ابھرتا ہے اس کیفیت کی وضاحت ''تپید'' سے ہوتی ہے۔

قرآنی وضاحت جس کی توثیق موجودہ سائنسی نظریات سے بھی ہو چکی ہے کہ ہر شے کی تخلیق کا محرک پانی ہے ۔اس روئے زمین پر انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ جو بھی موجودات زندگی کے ارتعاش سے لبریز ہیں ان کے ابتدائے آفرینش میں پانی کے عنصر کی بنیادی کارکردگی ہے یہاں تک کہ جیسا قرآن کہتا ہے کہ وکان عرشہ علی الماء [۴] (اللہ تعالیٰ کا عرش پانی پر تھا)۔غالباً یہی وجہ کہ اقبال نے اس نظم کی ابتدا اصولِ حیات (Principle of Life) کے بنیادی عنصر سے ہی کی ہے ۔یعنی سمندر جو مصدر حیات بھی ہے اور محرک حیات بھی اور جہاں یقینی طور پر تخلیق کے بنیادی رموز موجود ہیں جس کی تصدیق قرآنی آیات میں خاص طور پر سورۃ الانبیاء کی یہ آیت وجعلنا من الماء کل شئ حی [۵] (ہم نے پانی سے ہر شے کی تخلیق کی اور زندگی پیدا کی)۔اقبال کے بقول سمندر محرک حیات ہونے کے باوجود بھی جذب وشوق اور سوز آرزو سے محروم ہے حال آنکہ اس کا کشکول آبدار موتیوں کے خزانے سے معمور ہے مگر گوہر دل سے خالی ہے۔کسی چیز کی برتری یا کمتری کی اہمیت واضح کرنے کے لیے تقابل ضروری ہوتا ہے جو منطقی فیصلے پر مبنی ہوتا ہے ۔اس نظم میں اقبال نے اسی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے محض وجدانی تصور پر ہی انحصار نہیں کیا ہے۔عقلی پہلو کو بھی مدنظر رکھا ہے۔

دوسرا بند ملاحظہ کریں:

به کوه رفتم و پرسیدم این چه بیدردیست
رسد بگوش تو آه و فغان غم زده ای
اگر به سنگ تو لعلی ز قطرهٔ خونست
یکی در آ به سخن با من ستم زده ای
بخود خزید و نفس در کشید و هیچ نگفت [۶]

یہاں تخاطب براہ راست پہاڑ سے ہے اس بنیاد پر کہ شاید یہ صاحب دل ہو اور میرا ہم نشین بن سکے میری آہ وفغاں سے اس سنگ زار میں کوئی ہل چل ہو اور میرا غم بانٹ سکے تا کہ تنہائی کے اضطراب کو سکون میسر ہو۔شاید اس عظیم جسم میں کوئی ایسا لعل موجود ہو جس کی قطرۂ خوں سے نمو ہوئی ہو جو سوز دروں کی تپش کا

اندمال کر سکے جو اس کربِ تنہائی میں غم گسار بن کر شریکِ فغاں ہو سکے۔ لیکن یہاں بھی دستک رائیگاں گئی۔ آہ بے اثر ہوئی پہاڑ نے کوئی التفات نہ کیا اور بے نیازی سے اپنی ذات میں سمٹ کر دم سادھ لیا اور مہرِ سکوت ثبت کر لی۔ سطحِ زمین پر بلند ترین وجود پہاڑ ہے اس کے بعد خلاے بسیط کا فلک سے اتصال ہے۔ روایتی شاعری کے پیشِ نظر آہ و فغاں کا سفر عمودی ہے جو آسمان کی طرف مائل پرواز ہے۔ زمین سے آسمانوں تک جانے والی آہ و فغاں یقیناً پہاڑ کی چوٹیوں سے گذرتی ہے۔ اس امکان کو مدِنظر رکھتے ہوئے شاعر کا استفسار کہ پہاڑ نے اس کی آہ و فغاں کو ضرور سنا ہو گا ایک شاعرانہ منطق رکھتا ہے لیکن یہاں ایک مزید اہم نکتہ یہ بھی ہے کہ قرآن کی سورۃ الانبیاء میں بھی پانی کے فوراً بعد پہاڑ کا تذکرہ کیا گیا ہے، جو پہاڑ کے انتخاب کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے وجعلنا فی الارض رواسی ان تمید بھم [۷] (ہم نے پہاڑوں کو زمین میں میخوں کی طرح پیوست کیا)۔ گویا یہ بھی شاعر کے ارادی شعری منصوبے کا ایک ضروری حصہ ہو، وگرنہ اس روئے زمین پر بے شمار مظاہرِ فطرت پھیلے ہوئے ہیں اس لیے یہ انتخاب ایک سوچے سمجھے منصوبے کا اشاریہ بھی ہو سکتا ہے اور تنہائی کے احساس کو شہادت کے ذریعے تقویت فراہم کرتا ہے۔

ره دراز بریدم ز ماه پرسیدم
سفر نصیب، نصیب تو منزلی است کہ نیست
جهان ز پرتوِ سیمای تو سمن زاری
فروغ داغ تو از جلوه دلی است کہ نیست
سوی ستاره رقیبانه دید و ہیچ نگفت[۸]

اقبال کی شعری کائنات میں چاند کا کردار پیغام رساں کا بھی ہے ''کہیں قریب تھا، یہ گفتگو قمر نے سنی/فلک پہ عام ہوئی، اخترِ سحر نے سنی'' [۹] بانگ درا کی نظم ''چاند'' میں اقبال چاند کے کردار سے اپنی کیفیت کا موازنہ اسی طرح کرتے ہیں۔

آہ میں جلتا ہوں سوزِ اشتیاقِ دید سے
تو سراپا سوز داغِ منتِ خورشید سے
تو طلب خو ہے تو میرا بھی یہی دستور ہے
چاندنی ہے نور تیرا، عشق میرا نور ہے
پھر بھی اے ماہِ مبیں! میں اور ہوں تو اور ہے

درد جس پہلو میں اٹھتا ہو، وہ پہلو اور ہے
گرچہ مَیں ظلمت سراپا ہوں، سراپا نور تُو
سیکڑوں منزل ہے ذوقِ آگہی سے دور تُو[۱۰]

اسی مفہوم کی دوسری نظم ''جگنو'' میں اس طرح دوہراتے ہیں:

یہ چاند آسماں کا شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے جو کچھ، یاں درد کی کسک ہے[۱۱]

یہاں درد کی کسک، ذوقِ آگہی، عشق کا نور، سوزِ اشتیاقِ دید، ایسے انسانی تجرباتی کیفیات ہیں جن سے چاند محروم ہے۔ اور یہی وہ امتیازی تقابل ہے جو شاعر کے مافیہ کی ترسیل میں catalyst کا کام کرتا ہے اس بند میں اسی تقابلی کیفیت کے اظہار کے لیے استفسارانہ تکنیک کو بروئے کار لایا گیا ہے، جس کا ایک اعترافی پہلو اس شعر سے نمایاں ہے:

انجمن ہے ایک میری بھی جہاں رہتا ہوں میں
بزم میں اپنی اگر یکتا ہے تُو، تنہا ہوں میں[۱۲]

اقبال نے بحر، کوہ اور قمر کو اس نظم میں بحیثیت شاہد پیش کیا ہے جو بیک وقت کائنات کا سمبل بھی ہیں اور انفرادی کردار کے روپ میں بھی جلوہ گر ہیں۔ اس بند میں چاند کا ستاروں کی طرف رقیبانہ انداز سے دیکھنا دو سطحوں پر جانچا جا سکتا ہے۔ پہلا یہ کہ ستاروں کے پاس وہ داغ ہی نہیں ہے جو سائل کو ان کی طرف ملتفت کرے اور وہ سوز و آرزو کی بابت سوال کرے۔ اور دوسرا سبب یہ کہ چاند کی روشنی مستعار ہے اور ستارے اپنی ذاتی ضو سے مستنیر ہیں۔ اس لیے بھی رقابت کا عنصر فطری ہے۔

جس طرح بحر کی موج نے ردِعمل سے اپنے جواب کو واضح کیا ہے اسی طرح کوہ اور قمر کے ردِعمل سے جواب حاصل کیا گیا ہے۔ یہ شعری طریقہ فنی ندرت کا ایک اعلیٰ نمونہ کہا جا سکتا ہے جہاں body language کو جواب کی ترسیل کا ذریعہ بنایا گیا ہے اور ''پیچ نگفت'' میں پوری گفتگو کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ پیرایہ بدل کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اقبال نے مظاہرِ فطرت کو اپنی فنکارانہ جودت سے تشخص تو بخشا ہے لیکن نطق سے محروم رکھا ہے۔ کیونکہ حقیقتاً بھی موجودات سماوی و ارضی جسم تو رکھتے ہیں لیکن قوتِ گویائی سے یکسر عاری ہیں چنانچہ نطق کا کام اشاراتی زبان سے لیا ہے۔ جسمانی حرکات و اشارات سے حاصل شدہ جواب کہیں زیادہ واضح اور مؤثر

ہے مزید خوبی یہ بھی ہے کہ ہر کردار کی شخصیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کے ردعمل کا تعین کیا گیا ہے یعنی اس کی فطری حرکات وسکنات کے عین مطابق ہی اس کے جواب کی وضاحت کی گئی ہے جیسے موج کے لیے "تپید ورمید" پہاڑ کے لیے "بخود خزید ونفس در کشید" اور چاند کے لیے "رقیبانہ دید" کا استعمال کیا گیا ہے جو کسی بھی اعتبار سے ناموزوں یا غیر متعلق نظر نہیں آتا بلکہ درحقیقت اس سے موزوں ترین عمل یا ردعمل کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ جسے ہم فنکار کی ژرف نگاہی اور باریک بینی کا اعلیٰ نمونہ کہہ سکتے ہیں۔

اس ضمن میں یہاں ایک سوال یہ ابھرتا ہے کہ بحر، کوہ اور قمر جیسے کرداروں کو ہی کیوں منتخب کیا گیا۔ کیا اس انتخاب کے منطقی مضمرات بھی ہیں؟ کسی شعری حکمت کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے یا سرسری طور پر جو ذہن میں ابھرا شعری پیکر بنا دیا گیا۔ اس انتخاب کا منطقی راز ایک حیرت انگیز مسرت سے شرابور کردیتا ہے۔ اقبال جیسے عظیم شاعر کے یہاں سرسری طور پر بے مقصد کسی لفظ کا استعمال نہیں پایا جاتا۔ لیکن مقصد تک رسائی کے لیے گہری نظر اور فکری تعمق کی شرط لازمی ہے۔

سمندر کی عمیق گہرائیوں سے فرازِ کوہ تک مظاہر موجودات کے تین منطقے سامنے آتے ہیں۔ آبی منطقہ، ارضی منطقہ اور فضائی منطقہ۔ لیکن ان تین منطقوں سے کائنات کی تکمیل نہیں ہوتی جس سے یہ کہنے کا استحقاق حاصل نہیں ہوتا کہ "در جہان تو یک ذرہ آشنائم نیست" اس جہان کی تکمیل کے لیے کرۂ آسمانی کی شمولیت ضروری ہے چنانچہ کرۂ آسمانی کی نمائندگی کے لیے چاند ستاروں کے ذریعے اس مرحلے کو پورا کیا گیا ہے۔ اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ نظم کے تین بندوں میں کس سلیقے کے ساتھ پوری کائنات کی تشکیل کی گئی ہے، جو جذبِ دروں اور قلبی اضطراب کے ارتعاش سے نابلد ہے۔ ساتھ ساتھ سورۃ الانبیاء کی آیت کے ترتیب وتسلسل کا بھی واضح حوالہ موجود ہے: وھو الذی خلق الیل والنھار والشمس والقمر کل فی فلك یسبحون [۱۳]
(اس نے شب وروز اور چاند سورج کی تخلیق کی جو آسمان میں اپنے اپنے دائروں میں سرگرم سفر ہیں)۔

قرآن بھی پانی، پہاڑ اور اجرام فلکی کی شمولیت سے کائنات کی تکمیل کا اعلان کرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالباً اقبال نے اس نظم کے تار وپود سورۃ الانبیاء کی مسلسل آیات سے بُنے ہیں جو سمندر کی گہرائیوں سے بتدریج اور بمراحل مائل بہ ارتقا ہیں، جس کا دوسرا پڑاؤ پہاڑ اور تیسرا ٹھہراؤ آسمانی چاند اور آخری منزل بارگاہ ایزدی ہے۔

ہر بند میں آخری مصرعے سے پہلے دل کے وجود کے بارے میں استفسار ہے۔''دل''جو اقبال کی شاعری کا مرکزی موتیف ہے جس کے اطراف میں ساری کائنات کا مدوجز رہنگامہ خیز ہے۔'دل' جو بار امانت کا حامل ہے۔دل جو عرفان کی منزلوں میں وصل وفراق کا نمائندہ ہے۔دل جو عشق کا خزینہ، محبت کا مدینہ اور سوز و آرزو کا سفینہ ہے۔اسی تسلسل میں یہ بند دیکھیے:

شدم بحضرت یزدان گذشتم از مہ و مہر
کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہان تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل
چمن خوش است، ولی درخور نوایم نیست
تبسمی بلب او رسید و ہیچ نگفت[۱۴]

نظم کا آخری بند جس کو حاصل کلام کہا جا سکتا ہے اپنی معنویت اور بلاغت ترسیل کے اعتبار سے انتہائی وقیع نظر آتا ہے یہاں انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کا منطقی جواز موجود ہے۔کائنات کی تخلیق آدم کے لیے کی گئی ہے۔اور آدم کو صرف خدا کے لیے پیدا کیا گیا ہے جو اس کو شرف نیابت سے سرفراز کرتا ہے۔آدم کا اس کائنات سے کوئی براہ راست تعلق اور کوئی رشتہ نہیں ہے اسی لیے مظاہر کائنات میں اپنا ہم نفس تلاش کرنے کا اظہار ایک ironical statement سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔''نفخت فیہ من روحی ''صرف انسان اور خالق کا درمیانی رابطہ ہے۔روز ازل میں اس کا میثاق بھی لیا جا چکا ہے جہاں تمام ارواح نے بیک زبان اعتراف کیا کہ''ہاں تو ہمارا رب ہے''اور اسی لیے بار امانت کو بخوشی اٹھا لیا۔جس کی سعادت سے زمین و آسمان محروم رہے۔ان حوالہ جات کے پس منظر میں مظاہر کائنات میں غم گساری تلاش کرنا معصومانہ اور طفلانہ طریق کار کے سوا کیا ہے۔اور ایسے سوال کا جواب ایک مشفقانہ تبسم کے سوا کیا ہو سکتا ہے۔جیسے کوئی دانش مند کسی بچے کے نادان سوال پر مسکرا کر خاموشی اختیار کر لے۔شاعر کا مقصد صرف اتنا ہے کہ انسان علائق دنیاوی سے ابھر کر صرف جلوہ گہ ذات میں اپنا مامن تلاش کرتا ہے۔

سبق ملا ہے یہ معراج مصطفی سے مجھے
کہ عالم بشریت کی زد میں ہے گردوں[۱۵]

فرش سے عرش کا عمودی روحانی سفر مختلف درجات کو طے کرتے ہوئے خالق حقیقی سے ہم کلام ہونے

کا شرف حاصل کرتا ہے۔ یہ تجربہ بالکل اس طرح کا ایک رویا (epiphany) ہے جس کے بارے میں خسرو کا کہنا ہے کہ:

خدا خود میر مجلس بود اندر لا مکاں خسرو
محمد شمع محفل بود شب جائے کہ من بودم

یہ عشق کی ایک جست کا عملی نمونہ ہے کہ کس طرح زمین و آسمان کی پنہائیاں سمٹ جاتی ہیں اور سالک کامرانی سے سرخ رو ہو جاتا ہے۔

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بے کراں سمجھا تھا میں[16]

جاوید نامہ کے مندرجہ ذیل اشعار نظم کے بطونی مفہوم اور تہہ نشین اضطراب کا آئینہ دار ہیں:

گفت رومی "ذرۂ گردوں نورد
در دل او یک جہان سوز و درد
چشم جز بر خویشتن نکشادہ ای
دل بہ کس نا دادہ ای، آزادہ ای
تند سیر اندر فراخائے وجود
من ز شوخی گویم او را زندہ رود"[17]

اپنے فراخیِ وجود میں تند سیر ہونے کا محرک وہ دل ہی ہے جو ایک جہان سوز و درد ہے۔ جس کا اظہار "جہاں تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل" میں وضاحت سے موجود ہے۔ "تبسمی بلب او رسید و غنچہ شگفت" دراصل اسے ایک mystic اور mysterious تجربہ کہا جا سکتا ہے۔ اس شعری تجربے میں عام انسانی ذہن کو شامل کرنے اور عبد و معبود کے رشتے کی معرفت اور قربت کے اظہار کے لیے ضروری ہے کہ ایسے انسلاکات سامنے لائے جائیں جن کے ذریعے ترسیل میں سہولت پیدا ہو سکے۔ قرآن میں بھی اسی طریقۂ کار کا اظہار موجود ہے۔ سورۃ الرحمٰن میں اللہ تعالیٰ کے چہرے کو اس کی ذات سے منسوب کرتے ہوئے کہا گیا ہے:

ویبقی وجہ ربك ذوالجلال والاکرام [18] (اور تیرے رب کا چہرہ جلال و عظمت والا ہمیشہ رہے گا)۔ ابن عربی نے اس صوفیانہ تجربے کو اس طرح بیان کیا ہے:

> In the beatific vision God manifests Himself to the elect in general epiphany which assumes various forms corresponding to the mental conception of God formed by the faithful on earth. The vision impregnates the elect with Divine Light.[۱۹]
>
> (اللہ تعالٰی اپنے منتخب بندوں کو اپنے دیدار سے مشرف کرتا ہے جو مختلف اشکال میں بندے کے ذہنی ادراک و تصور کی استعداد کے مطابق اس پر ایک رویا کے ذریعے منکشف ہوتے ہیں۔)

اقبال کی شعری کائنات؛ انسان، خدا اور کائنات کے باہمی تعلق کے مضمرات سے مملو ہے۔ یہاں انسانی وجود کی معنویت اس کے مقصدِ تخلیق سے مربوط ہے۔ جس کی صراحت قرآن میں بکھری ہوئی ہے۔ اقبال کی شعری تفہیم کے تناظر میں قرآن کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال کی وجدانی فکر کی جڑیں عموماً قرآن اور حدیث میں پیوست نظر آتی ہیں جب آپ اقبال کے علمی مآخذ کے پس منظر میں اس نظم کے تصورِ تنہائی کی تہہ نشین معنویت کی تلاش کریں گے تو آپ کو مختلف ابعاد نظر آئیں گے۔

اس تصورِ تنہائی میں ایک احساس برتری کی رو چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ انسان جیسے جیسے بلند مراتب حاصل کرتا جاتا ہے تنہا سے تنہا تر ہوتا جاتا ہے۔ خدا بلند تر عظیم تر ہے اسی لیے تنہا تر ہے۔ اس کی وحدانیت ہی اس کی تنہائی ہے۔ احدیت، انفرادیت یا اکیلا ہونا ہی عدیم المثال ہونا ہے۔ اسی نوع کی تنہائی بھی منفرد ہوتی ہے۔ دنیا میں رہتے ہوئے دنیا کے علائق سے بلند تر مقام پر پہنچنا تنہائی ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ بھی ہے جس میں کرب و سکون بیک وقت موجود ہے۔ کرب بچھڑنے کا اور سکون تنہا ہونے کا۔ کرب و سکون کا یہ امتزاج ایک ایسی تحریک پیدا کرتا ہے جس سے آرزو کا نمو ہوتا رہتا ہے۔ ''قلندر جز دو حرف لاالہ کچھ بھی نہیں رکھتا'' یہ احساس قلندری تنہائی ہے۔ یا تنہائی کا دوسرا نام قلندری بھی رکھا جا سکتا ہے۔ جس کو اقبال ''لذتِ تنہائی'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ ساری تگ و دو آرزو کی تحریک سے جنم لے کر ذات الوجود کو پستی سے بلندی کی طرف مہمیز کرتی ہے اور جوں جوں بلندی کے مقامات آتے جاتے ہیں تنہائی منزہ ہوتی جاتی ہے اور پھر ذات کا آئینہ خود ہی حیرت فروش بن جاتا ہے۔ اور سالک لذتِ یکتائی سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔

زمینی سطح پر تنہائی انسان کا ایک ایسا حسی تجربہ ہے جو زمان و مکان کی قیود میں محصور نہیں کیا جا سکتا انسانی نفسیات کی آفرینش میں ہم نشینی کے اہتزاز کے ساتھ ساتھ تنہائی کے کرب کا بھی آمیزہ موجود ہے۔ وصل و فصل کا یہ ڈراما انسانی ذہن کے اسٹیج پر ہمیشہ سے کھیلا جاتا رہا ہے۔ فنکاروں نے اپنی فنی ندرت کے التزام کے ساتھ تنہائی کے تجربے کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ ایک ایسا آفاقی منظر نامہ ہے جو صدیوں کی وسعتوں میں پھیلا ہوا ہے۔ انسانی تاریخ کے وسیع کینوس پر تنہائی کی بے شمار داستانیں درج ہیں جہاں خارجی اور داخلی سطح پر وقت اور مقام سے آزاد تنہائی کا تجربہ موجود ہے۔

اقبال کی پوری نظم ایک ironical statement نظر آتی ہے۔ سطحی طور پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر اپنی تنہائی سے بے زار ہے اور کسی ہم نفس کا متلاشی ہے لیکن اگر بنظرِ غائر اس کی رمزیت کو تلاش کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ تصورِ تنہائی کو glorify کیا گیا ہے تا کہ انسانی وجود کو علائق دنیاوی سے منزہ کرتے ہوئے اس کے مقصدِ تخلیق کو نمایاں کیا جا سکے۔ یہی وہ تنہائی ہے جو مطلوب و مقصودِ مومن ہے اور اس کو تمام کائنات سے افضل و برتر بناتی ہے۔

تنہائی کا دوسرا پہلو اپنی خودی (real self) کی تلاش بھی ہو سکتی ہے جس کو اقبال نے روایتی شاعری سے اٹھا کر گہری معنویت کے ساتھ شعری قالب میں ڈھالا ہے۔ نظم میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ محض التباسِ نظر ہے جس کے مغز اور معنویت کا انکشاف بصیرت کا تقاضا کرتا ہے۔ جیسے ہی انسان کو اپنی ذات کی شناخت کا عرفان ہوتا جاتا ہے اس میں تنہائی کا احساس بیدار ہوتا جاتا ہے اور وہ اپنی اصل کی طرف لوٹنا چاہتا ہے جہاں سے وہ بنیادی طور پر تعلق رکھتا ہے۔ کل شیئ یرجع الی اصلہ (ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے) کے بمصداق انسان بھی اسی جگہ کا آرزومند رہتا ہے جہاں سے وہ آیا ہے۔ اس لیے مظاہرِ فطرت انسان کی تڑپ، اضطراب اور بے چینی میں اس کے مونس و ہمدرد نہیں بن سکتے۔ کیونکہ وہ اس وجدانی تجربے سے نا آشنا ہیں۔

ہم اس کیفیت کو کائناتی تنہائی بھی کہہ سکتے ہیں۔ انسان کسی بھی نئی جگہ پر تنہائی کے احساس سے فطری طور پر دوچار ہوتا ہے۔ اجنبیت کے احساس کا دوسرا نام تنہائی ہے، کائنات اجنبی ہے "یہ گنبدِ مینائی یہ عالمِ تنہائی" یہاں عالم ذو معنی ہے۔ ایک عالم کا مفہوم کائنات ہے اور دوسرا عالم انسانی کیفیت کو اجاگر کرتا ہے یعنی کائنات اور انسان دونوں اپنی اپنی جگہ پر تنہا ہیں کیونکہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔ اس تنہائی کا

شعور صرف انسان کو ہی بخشا گیا ہے وہی محسوس کر سکتا ہے کہ وہ اصلاً اس کائنات سے تعلق نہیں رکھتا اس کا تعلق کسی اور مقام سے ہے جس کی طلب و جستجو میں وہ مضطرب ہے۔

مغربی شاعر فطرت ورڈز ورتھ کی شعری کائنات میں مظاہر فطرت غم گسار، چارہ ساز، رہنما، وغیرہ کا رول ادا کرتے ہیں ۔اقبال کے یہاں یہ مظاہر فطرت انسان کے لیے بیگانۂ محض ہیں ۔ورڈز ورتھ کا رویہ غم دنیا سے فرار حاصل کرنا اور مظاہر فطرت کی آغوش میں پناہ تلاش کرنا ہے ۔اقبال کا رویہ کہیں ارفع ہے اس کے لیے موجودات فطرت تنہائی کا سدباب نہیں ہیں یا اس کے روحانی کرب و اضطراب کا مداوا نہیں ہیں ۔اقبال کا وژن انسان کو مظاہر فطرت سے بالاتر لے جاتا ہے ۔اس کے لیے مظاہر فطرت اپنے اپنے وجود میں محدود اور انسان کے مقام اعلیٰ سے کم تر اور ناواقف ۔اسی لیے اقبال کے تصور تنہائی کا spectrum کہیں زیادہ وسیع ہو جاتا ہے ۔W. B. Yeats کی شاعری میں بھی ورڈز ورتھ کی طرح مظاہر فطرت انسان کی سکون افزائی اور قلبی فرحت و انبساط کا سبب ہیں ۔کولرج ،شیلی ،کیٹس بھی دنیا کی آشفتہ سامانی سے گھبرا کر اپنی تصورات کی دنیا میں فرار حاصل کرتے ہیں ۔مقصد! تنہائی کی برکتوں سے مستفید ہونا اور گردش روزگار سے نجات حاصل کرنا ہے ۔مغربی شعرا کے یہاں عزلت گزینی باعث رحمت ہے جو فوری طور پر غم دوراں سے نجات بخشتی ہے ۔لیکن اقبال کے لیے اس کائنات کی اجنبیت اس کے احساس تنہائی کو مزید گہرا بناتی ہے یہی وہ بنیادی فرق ہے جو اقبال کے تصور تنہائی کو دوسرے شعرا سے ممتاز کرتا ہے ۔

اگر اس وسیع سے وسیع تر تناظر میں جائزہ لیا جائے تو یہ تصور تنہائی انفرادی بھی ہے اور اجتماعی بھی ۔کیونکہ پوری انسانیت بحیثیت ایک کل کے ایک اکائی بن جاتی ہے اور پھر اپنے محیط کے دائرے سے باہر نکل کر قرنوں اور صدیوں پر پھیل جاتی ہے ۔زمان و مکان کے قیود و حدود کو توڑتی ہوئی اولاد آدم کے تسلسل سے آدم تک پہنچتی ہے ۔وہ آدم جو تمام انسانیت کا مبداء ہے ۔اور تنہائی کے کرب کا ابتدائی آشنا جس کے بارے میں قرآن کا واضح اعلان موجود ہے ۔الذی خلقکم من نفس واحدۃ [۲۰] (وہ جس نے تمھیں ایک نفس سے پیدا کیا) ۔اور یہی وہ نفس واحد ہے جو آج بھی کرب تنہائی سے فغاں بہ لب ہے ۔اجمالاً اس نظم کے بارے میں Plotinus کا قول بھی معتبر نظر آتا ہے:

The flight of the alone to the alone

(تنہائی کی پرواز تنہائی کی جانب)

یہ ایک انتہائی مربوط و منضبط اور محاکاتی نظم ہے۔اس کی pictorial imagery کی ہر image تنہائی کے تصور کو مزید گہرائی عطا کرتی ہے۔یہاں تخیل کی رفعت، احساس کی شدت اور الفاظ کی جودت مل کر ایک اکائی کی تخلیق کرتے ہیں جس کو ما میاتی کل بھی کہا جاسکتا ہے۔images کی تجسیم کاری کے ذریعے مکالمے کا کام لیا گیا ہے جو کسی حد تک dramatic monologue کی تکنیک سے مماثل ہے۔اور نظم کو ایک ڈرامائی pattern عطا کرتا ہے۔نظم کا ہر بند ایک موسیقی آہنگ سے شرابور نظر آتا ہے۔ہر لفظ ایک ایسے آہنگ میں ڈوبا ہوا ہے جیسے لفظ نہ ہو بلکہ کسی نغمے کا سُر ہو جو کسی روحانی مضراب سے ایک دلکش symphony میں ڈھل گیا ہو۔

اس نظم میں کردار حقیقی (realistic) نہیں بلکہ بعض عنصری کیفیت کی ترجمانی کے لیے وضع کیے گئے ہیں۔پوری نظم ایک علامتی اظہاریے کے مترادف ہے جو اپنی پیوستگی اور انضباط (coherence and organisation) کے اعتبار سے انتہائی زرخیز ہے۔اس نظم میں جو روحانی تجربہ سطح پر نظر آتا ہے وہ محض تجربے کی حیثیت سے زیادہ اہم نہیں بلکہ ان اقدار کی وجہ سے معنی خیز اور اہم بنتا ہے جو اس کی گہرائیوں میں مضمر ہے اور اس کے لیے قوت نمو فراہم کرتا ہے۔جو موجودات کے تجسیمی مظاہر سے بلند ہو کر ان کی بطونی ماہیت کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔اور جو سائنسی تصور کائنات کو مصور کائنات کی ہمہ گیری سے مربوط کرتا ہے۔جو ہمہ اوست یا 'از ہمہ اوست' کی فلسفیانہ موشگافیوں سے ورا لوری ان مستتر حقائق کو واشگاف کرتا ہے جو ذہن انسانی کی محدود وسعتوں میں جلوہ گر ہو سکتے ہیں۔زبان کے حدود و قیود کے باوجود اقبال کا رہوار تفکر اور توسن تخیل سبک گامی سے شعری کائنات کے ایسی منازل طے کرتا نظر آتا ہے جہاں تک پہنچنے کے لیے سعی بلیغ ناگزیر ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* سابق ڈین، شعبۂ انگریزی، کماؤں یونی ورسٹی، اترا کھنڈ۔

۱۔ سورۃ الانبیاء کی آیات نمبر ۳۰ تا ۳۲ کا ترجمہ درج ذیل ہے:

"کیا کافر لوگوں نے یہ نہیں دیکھا کہ آسمان و زمین باہم ملے جلے تھے پھر ہم نے انھیں جدا کیا اور ہر زندہ چیز کو ہم نے پانی سے پیدا کیا، کیا یہ لوگ پھر بھی ایمان نہیں لاتے۔اور ہم نے زمین میں پہاڑ بنا دیے تا کہ وہ مخلوق کو ہلا نہ سکے، اور ہم نے اس میں کشادہ راہیں بنا دیں تا کہ وہ راستہ حاصل کریں۔آسمان کو محفوظ چھت بھی ہم نے ہی بنایا ہے لیکن لوگ اس کی قدرت کے نمونوں پر دھیان ہی نہیں دھرتے۔"

۲۔ محمد اقبال، ''تنہائی'' مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص۲۱۷۔

۳۔ محمد اقبال، ''جاوید کے نام'' مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۷۱۷۔

۴۔ القرآن الکریم، سورۃ ہود، آیت نمبر ۷۔

۵۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۰۔

۶۔ محمد اقبال، ''تنہائی''، ص۲۱۷۔

۷۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۱۔

۸۔ محمد اقبال، ''تنہائی''، ص۲۱۷، ۲۷۳۔

۹۔ محمد اقبال، ''حقیقت حسن'' مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۱۳۸۔

۱۰۔ محمد اقبال، ''چاند'' مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۱۰۵، ۱۰۶۔

۱۱۔ محمد اقبال، ''جگنو'' مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۱۱۔

۱۲۔ محمد اقبال، ''چاند''، ص۱۰۶۔

۱۳۔ القرآن الکریم، سورۃ الانبیاء، آیت نمبر ۳۳۔

۱۴۔ محمد اقبال، ''تنہائی''، ص۳۱۷۔

۱۵۔ محمد اقبال، بال جبریل مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۳۶۴۔

۱۶۔ محمد اقبال، بال جبریل مشمولہ کلیات اقبال اردو (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۳۵۵۔

۱۷۔ محمد اقبال، ''فلک عطارد'' مشمولہ کلیات اقبال فارسی (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء)، ص۵۳۲۔

۱۸۔ القرآن الکریم، سورۃ الرحمٰن، آیت نمبر ۲۷۔

۱۹۔ ڈبلیوٹی سٹیس (W. T. Stace)، *The Teachings of the Mystics* (نیویارک: نیو امریکن لائبریری، ۱۹۶۰ء)، ص۲۱۴۔

۲۰۔ القرآن الکریم، سورۃ النساء، آیت نمبر ۱۔

مآخذ

القرآن الکریم

اقبال، محمد۔ کلیات اقبال اردو۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۰ء۔

اقبال، محمد۔ کلیات اقبال فارسی۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء۔

سٹیس، ڈبلیوٹی (W. T. Stace)۔ *The Teachings of the Mystics*۔ نیویارک: نیو امریکن لائبریری، ۱۹۶۰ء۔

مسعود الحسن ضیاء*

"اسرارِ خودی": ردِّ عمل کی لہریں

اسرارِ خودی جس دور میں تخلیق ہوئی وہ بین الاقوامی سطح پر عجیب کشمکش اور انتشار کا دور تھا۔ بالخصوص دنیاے اسلام سیاسی، معاشی اور معاشرتی اعتبار سے ایک بڑے بحران سے گذر رہی تھی۔ اس دور میں جزائر شرق الہند یعنی انڈونیشیا، ملائیشیا ڈچ اقوام کے زیرِ سایہ تھے۔ یہ قوم علمی، ادبی، سیاسی اور ثقافتی معیار پر قریب الموت تھی۔ افغانستان جہالت، قبائلی عصبیت اور تقلیدِ ملائیت کے دبیز گہرے بادلوں میں گھرا ہوا تھا۔ وسطی ایشیا کے ترک مسلمان ۱۸۷۳ء سے روسی غلامی میں حالتِ جمود میں تھے۔ ایرانی ملوکیت اور مذہبی پیشوائیت کے پھندے میں گرفتار تھے۔ ترک جو کبھی ویانا یعنی قلبِ یورپ پر دستک دیا کرتے تھے، مردِ بیمار بن گئے۔ ۱۹۱۱ء میں جب اٹلی نے طرابلس پر حملہ کیا ترک اس کی حفاظت کی خاطر فوج روانہ نہ کر سکے۔ اور وہاں کے عالموں کا یہ حال تھا کہ انھوں نے قرآن کریم کے کسی دوسری زبان میں ترجمے کو کفر قرار دیا ہوا تھا۔ مصر پر انگریز قابض ہو چکے تھے، سوڈان میں مہدی سوڈانی شہید ہو چکے تھے۔ براعظم افریقہ کے عظیم ممالک الجیریا اور تیونس پر فرانس قبضہ کر چکا تھا۔ اور مراکش آخری سانسوں پر تھا۔ مسلمانانِ ہند ۱۸۵۷ء میں جنگِ آزادی ہار کر غلامی اور بے حسی کی زندگی گذار رہے تھے۔ غرض عالمِ اسلام میں اسلام چند مذہبی رسومات اور فلسفۂ کلام بن چکا تھا۔ قرآن کی تلاوت تو کی جاتی تھی مگر معنوں پر کبھی غور نہ کیا جاتا تھا۔

اقبال جو صدیوں بعد اسلام اور عالمِ اسلام کے لئے باعثِ اقبال ہوئے جب ۱۹۰۵ء میں بغرضِ

اعلیٰ تعلیم یورپ گئے، تو ان کی طبیعت جو ایک روحانی و ذہنی انقلاب کے دہانے پر تھی، تیزی سے انقلاب کی بلندیوں پر چلی گئی اور وہ عالم اسلام اور بالخصوص ہندوستان اور یورپ کا موازنہ کرنے پر مجبور ہو گئے ۔اقبال جب انگلستان سے واپس آئے تو وہ ایک نیشنلسٹ ہندوستانی کی بجائے نظریہ ملت (اسلامی قومیت) کے حامی ہو چکے تھے اور عالم اسلام کی ترقی وارتقا کے مقاصد ان کے پیش نظر تھے ۔انھی محرکات کے تحت مثنوی اسرارِ خودی کی تخلیق ہوئی ۔

علامہ اقبال مثنوی کی بابت عطیہ فیضی کو ۷ جولائی ۱۹۱۱ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> قبلہ والد صاحب نے فرمائش کی ہے کہ حضرت بوعلی قلندر کی مثنوی کی طرز پر ایک فارسی مثنوی لکھوں ۔اس راہ کی مشکلات کے باوجود میں نے کام شروع کر دیا ہے۔[۱]

شیخ اعجاز احمد مثنوی اسرارِ خودی کی تخلیق کے ابتدائی ایام کے بارے میں لکھتے ہیں:

> گرمیوں میں جب عدالتوں کی چھٹیاں ہوتیں تو علامہ اقبال سیالکوٹ تشریف لاتے یہ ان کا معمول تھا۔ رات کو سب لوگ چھت پر سوتے تھے۔ علامہ اور ان کے والد بزرگوار کی چارپائیوں کے درمیان حقہ بھر کر رکھ دیا جاتا اور باپ بیٹے دونوں دیر تک علمی گفتگو میں مشغول رہتے۔ گھر کے لڑکے جن میں شیخ صاحب بھی شامل تھے ان کی یہ ڈیوٹی تھی کہ وہ ان بزرگوں کے بدن دباتے رہیں۔[۲]

۱۹۱۴ء میں مثنوی اسرارِ خودی زیر تکمیل تھی اس لیے رات کی مجلسوں میں اسی کا ذکر رہتا۔ بعض اوقات علامہ اپنے والد کو مثنوی کے اشعار سناتے ۔ایک دن فرمایا کہ اس مثنوی میں حقیقی اسلام کو جسے رسولؐ نے پیش کیا تھا، دکھانا چاہتا ہوں کیونکہ ہندوستان کے مسلمان اس عربی اسلام کو بہت کچھ فراموش کر چکے ہیں اور عجمی اسلام کو ہی سب کچھ سمجھ رکھا ہے۔ گفتگو کے درمیان تصوف کا ذکر چھڑ گیا ۔علامہ عجمی تصوف کے رائج الوقت مفہوم کو صحیح نہیں سمجھتے تھے ۔اکثر ایرانی شعرا پر کڑی تنقید اور نکتہ چینی کرتے اور فرماتے انھوں نے بڑے لطیف انداز میں شعائرِ اسلام پر چوٹیں کی ہیں بلکہ ان کی تردید کی ہے۔[۳] ایک روایت یہ بھی ہے کہ:

> ایک رات اقبال نے خواب میں دیکھا کہ مولانا جلال الدین رومی جو فارسی کے بہت بڑے شاعر، مفکر اور عظیم صوفی بزرگ ہو گذرے ہیں خواب میں ان سے کہہ رہے ہیں کہ مثنوی لکھیں۔ اگلی صبح اقبال بیدار ہوئے تو ان کی زبان پر اردو کی بجائے فارسی اشعار جاری تھے اور

یہ ایک نئی مثنوی تھی۔[۴]

اسرارِ خودی: ردِعمل کی لہریں:

اسرارِ خودی پہلی بار اپریل ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی رقم طراز ہیں کہ:

> مثنوی کے پہلے ایڈیشن کی ترتیب یہ تھی کہ شروع میں ایک بے نظیر مقدمہ تھا۔ جس میں علامہ نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا تھا یعنی نفی خودی کے نظریے کی ابتدا اور مسلمانوں میں اس کی اشاعت کے اسباب اور نتائج بیان کرنے کے بعد اسلامی تحریک کا حقیقی مقصد واضح کیا تھا۔ پھر بتایا کہ مسلمان اس مقصد سے کیونکر بیگانہ ہو گئے اور اس بیگانگی کا کیا نتیجہ برآمد ہوا اور آخر میں لفظ خودی کی تشریح درج کی تھی۔ یہ مقدمہ ہر لحاظ سے مفید تھا اور ہے لیکن علامہ نے محض اس لیے اس کو دوسرے ایڈیشن میں شامل نہیں کیا کہ وہ بہت مجمل ہے اور اجمال سے ابہام اور ابہام سے غلط فہمیوں کا دروازہ کھل سکتا ہے۔[۵]
>
> مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں افلاطون کے ساتھ ساتھ حافظ شیرازی پر بھی تنقید کی گئی تھی۔ ان اشعار کا شائع ہونا تھا کہ علامہ پر نام نہاد اہلِ تصوف نے الزامات کی بوچھاڑ کر دی۔ ان میں سرِ فہرست اقبال کے دیرینہ دوست خواجہ حسن نظامی تھے۔ خواجہ حسن نظامی خود پس پردہ رہے مگر اپنے مرید ذوقی شاہ سے اسرار خودی کی مخالفت میں ایک مضمون لکھوا کر ۳۰ نومبر ۱۹۱۵ء کے رسالہ خطیب میں شائع کروا دیا۔ ذوقی شاہ نے اپنے تنقیدی مضمون میں اس بات پر زور دیا کہ تصوف کلیتاً اسلام ہے۔[۶]

اس مضمون کے جواب میں اقبال کے کسی حامی کشاف کا ایک مضمون ۲۲ دسمبر ۱۹۱۵ء کے اخبار وکیل میں چھپا۔ اس مرحلے میں خواجہ حسن نظامی خود میدانِ کارزار میں اتر آئے۔ اور انھوں نے وکیل اخبار میں ''کشافِ خودی'' کے نام سے مضمون تحریر کیا۔ انھوں نے یورپ کے انقلاب کی مثال دی کہ وہاں مذہب کو خارج کر کے لادینی کا پرچار ہو رہا ہے۔ نادانستہ طور پر ڈاکٹر اقبال صاحب بھی یہی چاہتے ہیں کہ خدا پرستی کے بجائے خود پرستی غالب آئے۔ آخر میں لکھتے ہیں:

> حافظ شیرازی کی کیسی آبرو ریزی کی ہے، کیسے کریہہ الفاظ سے ان کو یاد کیا ہے۔ اگر وہ سچے ہیں کہ حافظ کے کلام نے مسلمانوں کو کم ہمت بنا دیا تو میں پوچھوں گا کہ آنحضرتؐ نے دنیائے مردار کی مذمت کی ہے، اس سے مسلمانوں کی ہمت نہ ٹوٹی؟ آنحضرتؐ اور صحابی دین کو مقدم

اور دنیا کو موخر کہتے تھے انھوں نے کیسی کیسی فتوحات کیں۔ اسرارِ خودی دنیا کو مقدم کہہ کے کیا دکھا سکے گی؟ اسرار خودی میں کن کن یورپین فلاسفروں کی روح ہے ؟ اس کو ذرا سمجھ لینے دو۔ گو ہم بے علم ہیں، بے سہارا ہیں مگر دین کی حمایت میں ہم سے جو کچھ بن پڑے گا کریں گے۔ اقبال سے خدانخواستہ دشمنی نہیں دوستی کو عقائد میں حائل ہونے کا حق نہیں۔ مسلمان اپنی مذہبی رائے میں کسی دنیاوی تعلق کا پابند نہیں ہو سکتا لہٰذا میں بھی نہیں ہوں۔[۷]

اس کے جواب میں اقبال نے جناب شاد کو ۱۴ اپریل ۱۹۱۶ء کو لکھا:

نہ خواجہ حسن نظامی رہے گا نہ اقبال۔ یہ بیج جو مردہ زمین میں اقبال نے بویا ہے اُگے گا، ضرور اُگے گا۔ اور علی الرغم مخالفت بارآور ہوگا۔ مجھ سے اس کی زندگی کا وعدہ کیا گیا ہے الحمدللہ[۸]

خواجہ حسن نظامی نے اکبر الٰہ آبادی کو بھی اپنا ہمنوا بنا لیا یہاں تک کہ ایک خط میں اکبر الٰہ آبادی ۱۶ اگست ۱۹۱۶ء کو مولانا عبدالماجد دریا بادی کو لکھتے ہیں کہ:

سمجھ نہیں آتا کہ اقبال تصوف کے پیچھے ہاتھ دھو کر کیوں پڑ گئے ہیں[۹]

اکبر الٰہ آبادی علامہ سے اتنی حد تک دور ہو چکے تھے جب اقبال نے انھیں رموز بیخودی بھیجی تو انھوں نے اس بابت پھر مولانا عبدالماجد دریا بادی کو ۱۱ جون ۱۹۱۸ء کو لکھا:

اقبال صاحب نے جب سے حافظ شیرازی کو علانیہ برا کہا ہے میری نظر میں کھٹک رہے ہیں۔ ان کی مثنوی اسرار خودی آپ نے دیکھی ہوگی۔ اب رموز بیخودی شائع ہوئی ہے میں نے نہیں دیکھی دل نہیں چاہا۔[۱۰]

علامہ نے اکبر الٰہ آبادی کو ۱۱ جون ۱۹۱۸ء کو خط لکھا اور انھیں صفائی دی اور لکھا:

میں نے جو کچھ لکھا ہے وہ کوئی نئی بات نہیں مجھ سے پہلے حضرت علاء الدولہ سمنانی یہی بات لکھ چکے ہیں، حضرت جنید بغدادی لکھ چکے ہیں۔ میں نے تو شیخ محی الدین عربی اور منصور حلاج کے متعلق وہ الفاظ نہیں لکھے جو حضرت سمنانی اور جنید نے ان بزرگوں کے متعلق ارشاد فرمائے۔ ہاں میں نے ان کے عقائد اور خیالات سے بیزاری ضرور ظاہر کی ہے۔[۱۱]

پھر ۲۰ جولائی ۱۹۱۸ء کو اکبر الٰہ آبادی کو لکھا:

زیادہ کیا عرض کروں سوائے اس کے کہ مجھ پر عنایت فرمایئے عنایت کیا رحم کیجیے اور اسرار

> خودی کو ایک دفعہ اول سے آخر تک پڑھا جائے۔ جس طرح منصور کو شبلی کے پتھر سے زخم آیا اور اس کی تکلیف سے اس نے آہ فریاد کی اس طرح آپ کا اعتراض مجھ کو تکلیف دیتا ہے۔[۱۲]

جن لوگوں نے مثنوی پر اعتراضات کیے، ان میں فیروز الدین طغرائی اور مشیر حسین قدوائی شامل تھے جنھوں نے اقبال کے خلاف مضامین شائع کروائے اور پیرزادہ مظفر احمد اور جہلم کے ایک ٹھیکیدار ملک محمد نے اسرار خودی کے خلاف مثنویاں تحریر کیں۔ اس کے علاوہ ۱۹۶۲ء میں خواجہ معین الدین جمیل نے اسرار خودی کے جواب میں مثنوی سرالاسرار تحریر کی اس مثنوی پر پوری بحث اقبال دشمنی ایک مطالعہ میں پڑھی جا سکتی ہے۔[۱۳]

تاہم مثنوی کی تعریف و تحسین بھی کی گئی۔

ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے ۱۹۱۵ء میں اسرار خودی پر مفصل تبصرہ قلم بند کیا۔ لکھتے ہیں:

> اقبال کارواں ملت کا سالار ہے۔ اس کے کلام میں وہ زندگی اور طاقت ہے جسے موجودہ نسل پرانے شعرا کے کلام میں تلاش کرتی تھی لیکن بے سود۔ مجھے یہ کہنے میں مطلق باک نہیں کہ اقبال ہمارے درمیان مسیحا بن کر آیا اس نے مُردوں میں زندگی کے آثار پیدا کر دیے ہیں۔ یہ مثنویاں ایسے غیر فانی کام کا جز ہیں جو تکمیل کے بعد اسلامی دنیا کے خواب کی صحیح تعبیر ہوگا۔ میرا ذاتی عقیدہ یہ ہے کہ یہ تصوف یعنی عجمی تصوف بعد کی پیداوار ہے اور ہمارے دین کی روح کے منافی ہے۔ اقبال کے فلسفے کا سب سے بڑا مقصد یہ ہے کہ اسلامی عقائد کو افلاطون کے اثرات سے پاک کر دے۔
>
> اقبال اور آج کل کے صوفیوں کے مابین جنگ کی پہلی وجہ یہ ہے کہ اس نے حافظ کی شاعری پر تنقید کی، دوسری وجہ یہ ہے کہ آج کل کے پیروں کی غیر اسلامی زندگی اور ان کے جرائم کی نہ صرف تاویل کی جاتی ہے بلکہ ان کو متبرک سمجھا جاتا ہے۔ اقبال نے اس طرز عمل کے خلاف بھی صدائے احتجاج بلند کی ہے۔
>
> جب اسرار خودی شائع ہوئی تو بعض صوفی اور پیر جو روایات باطلہ کی پابندی میں گرفتار ہیں اور شریعت حقہ سے ناواقف ہیں اقبال کے خلاف کھڑے ہو گئے۔ انھوں نے مسلمانوں کو ورغلایا کہ اقبال کو دار پر کھینچ دو۔ کیونکہ یہ لوگوں کو مغربی مادیت کی تعلیم دیتا ہے۔ اقبال ان

> لوگوں میں سے ہے جو ایک پیغام اور مقصد لے کر دنیا میں ظاہر ہوتے ہیں اس (اقبال) نے اپنے عصا سے چٹان پر ضرب لگائی جس سے وہ چشمہ پھوٹا ہے جو بنی اسرائیل کے چشموں سے کسی طرح کم نہیں ہے۔"[۱۴]

مولانا محمد علی جوہر نے بھی مثنوی اسرار و رموز کے بارے میں اپنے قلبی تاثرات پر مبنی ایک مضمون قلم بند کیا جس کے کچھ حصے پیش ہیں۔

> دسمبر ۱۹۱۸ء کا زمانہ تھا جب ہمارے دوست اقبال کے پاس سے یکے بعد دیگرے دو مختصر کتابیں موصول ہوئیں۔ دیگر ہندی مسلمانوں کی طرح جو واقف ہونے کے باوجود اقبال سے ناواقف تھے میں بھی برسوں سے اقبال کو جانتا تھا اور کچھ عرصے سے جب کبھی لاہور جانا ہوتا ان کا مہمان ہوتا تھا۔ اور اس بات کا مشاہدہ کرتا تھا کہ وہ اس حد تک وکالت کرتے ہیں جس سے قوت لایموت حاصل ہو سکے۔ باقی وقت وہ اپنے محبوب موضوع فلسفہ اور ادب کے مطالعے میں اور زیادہ تر اس اثر انگیز شاعری میں صرف کرتے ہیں جس کے ذریعے وہ ہندی مسلمانوں کے دلوں کو مسخر کر رہے ہیں۔ جب ہم دونوں بھائیوں نے اقبال کی یہ مثنوی اسرار خودی پڑھنی شروع کی تو ہمیں معلوم ہوا کہ یہ تصنیف سابقہ کلام کے مقابلے میں بہت زیادہ بلند پایہ ہے۔ ان کے آتش فشاں اردو کلام کے مقابلے میں ابتداً یہ مثنوی بے جان اور سرد معلوم ہوئی لیکن جونہی پہلا باب ختم ہوا جس میں انھوں نے اپنے فلسفے کا موضوع پیش کیا ہے تو ہمیں محسوس ہوا کہ مرمر کی مورتوں میں بھی حرارت رواں ہو گئی ہے۔ کامریڈ کی ضمانت کے مقدمے میں متعدد مرتبہ لاہور جانا پڑا اور میں نے ان کی زبان سے مثنوی کے بعض حصے سنے تھے۔ لیکن اس وقت میں اس کی عظمت کا صحیح اندازہ نہ کر سکا۔ اب جب کہ پوری مثنوی کا مطالعہ کیا تو میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی۔ جب میں نے دیکھا کہ یہ فلسفی شاعر اپنے انوکھے انداز میں اسلام کے اعلیٰ بنیادی حقائق پیش کر رہا ہے جن کا خود میں نے بڑی دشواری کے بعد ادراک کیا تھا۔
>
> عام طور پر مسلمان توحید کے حقیقی مفہوم سے آشنا ہونے کے باوجود یہ سمجھ بیٹھے تھے کہ گویا اس سے پوری طرح واقف ہیں حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اس کا مفہوم ہماری نظروں سے اوجھل ہو چکا تھا۔ اس بات کی اشد ضرورت تھی کہ کوئی اللہ کا بندہ پوری قوت کے ساتھ توحید کی اصل حقیقت سے مسلمانوں کو آگاہ کرے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کا میں نے بطور خود ادراک کیا تھا۔

> اوراس نکتہ نظر کو اقبال نے انھی مثنوی میں ازسرنو مسلمانوں کے سامنے پیش کیا ہے تا کہ دنیا میں حکومت الٰہیہ دوبارہ قائم ہو سکے۔[۱۵]

مولانا اسلم جیراج پوری نے اس لایعنی بحث کو ختم کیا۔ان کا یہ مضمون ۱۹۱۹ء فروری میں لکھنؤ کے رسالہ الناظر میں شائع ہوا۔لکھتے ہیں:

> ... خواجہ حافظ کے کلام کے متعلق اس قسم کی رائیں پہلے سے بھی لوگوں میں چلی آتی ہیں۔ ڈاکٹر صاحب اس کے اوّل مجرم نہیں ہیں چنانچہ مشہور ہے کہ حضرت عالمگیر نے عام منادی کرا دی تھی کہ دیوان حافظ کوئی نہ پڑھے۔نیز مولانا حالی مرحوم نے حیات سعدی میں لکھا ہے، 'خواجہ حافظ کی غزلیں ہمیشہ سے سامعین کو چند باتوں کی ترغیب دیتی ہیں حقیقی عشق کے ساتھ مجازی عشق،صورت پرستی اور کام جوئی کو بھی دین اور دنیا کی نعمتوں سے افضل بتاتی ہیں۔علم و ہنر،نماز،روزہ،حج،زکوۃ،زہد،تقویٰ غرض کسی شے کو نظر بازی اور شاہد پرستی نہیں ٹھہراتیں۔وہ عقل و تدبیر،مسآل اندیشی تمکین ووقار،ننگ و ناموس جاہ منصب وغیرہ کی ہمیشہ مذمت کرتی ہے اور آزادی،رسوائی،بدنامی وغیرہ کو جو عشق کی بدولت حاصل ہو تمام حالتوں سے بہتر ظاہر کرتی ہے۔' پیرزادہ صاحب نے خودی کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے خواجہ حافظ کی حمایت کے جوش میں ڈاکٹر صاحب کے مفہوم کو سہواً یا قصداً نظر انداز کر دیا ہے۔خودی کا عرفی مفہوم لے کر پیرزادہ صاحب نے جو اعتراضات کیے ہیں ان تیروں کا نشانہ ڈاکٹر صاحب نہیں ہیں کیونکہ لفظ خودی کا مفہوم دوسرا قرار دیا ہے۔ایسی صورت میں یہ بحث بالکل لفظی ہے۔[۱۶]

جن دنوں اقبال کی مثنوی پر ہنگامہ کمال عروج پر تھا،علامہ سیالکوٹ تشریف لائے تو اپنے والد سے بھی اس موضوع پر تبادلۂ خیال کیا۔علامہ نے فرمایا کہ میں نے حافظ کی ذات اور شاعری پر تو حملہ نہیں کیا بلکہ ایک اصول کی وضاحت کی ہے،تو علامہ کے والد نے فرمایا۔اگر حافظ کے عقیدت مندوں کو ٹھیس لگائے بغیر اصول کی تشریح کر دی جاتی تو اچھا تھا۔علامہ نے اس کے جواب میں کہا یہ حافظ پرستی بھی تو بت پرستی سے کم نہیں، اس پر ان کے والد نے فرمایا کہ اللہ اور اس کے رسولؐ نے تو بتوں کو بھی برا کہنے سے منع فرمایا ہے اس لیے مثنوی کے وہ اشعار جن پر عقیدت مندانِ حافظ کو اعتراض ہے آئندہ ایڈیشن میں ان کا حذف کر دینا ہی مناسب ہوگا۔ علامہ نے اس پر زبان سے کچھ نہ کہا بس مسکرا کر رہ گئے۔اور اپنے والد محترم سے بحث کرنے کی بجائے ان کے

حضور سر تسلیم خم کر دیا اور بعد کی اشاعتوں میں وہ پینتیس ۳۵ اشعار حذف کر دیے۔[۱۷]

ڈاکٹر نکلسن نے اس مثنوی کا انگریزی ترجمہ کیا تو اپنے دیباچے میں اس کا تعارف کرواتے ہوئے جو کچھ لکھا، اس کا خلاصہ یہ ہے:

> اقبال نے خودی کا نظریہ پیش کر کے بتایا کہ مثالیت (idealism) اور تصوف نے مسلمانوں کو زوال سے دو چار کیا ہے۔ اپنے آپ کو پہچاننے اور اپنی شخصیت کو نکھارنے سے مسلمان کامیابی کی طرف گامزن ہو سکتے ہیں۔ حافظ کی بے خودی سے کنارہ کر کے رومی کی گرم جوشی اور تندی کو اپنایا جائے۔ وحدانیت کامیابی کا راستہ ہے جو کہ پیغمبر اسلامؐ نے اپنایا۔ ہر مسلم کا فرض ہے کہ اپنی شخصیت کی آبیاری کرے تب ہی وہ اپنے رب کو راضی کر کے اللہ کے دین کو کامیاب بنا سکتا ہے۔ عمومی طور پر میرا (نکلسن کا) خیال ہے کہ اسرار خودی کا مواد قاری کو چونکا دینے والا ہے۔ اگرچہ شاعری میں فلسفہ مختلف پیرائے میں بیان ہوتا ہے اور دلیل شعر کے پردے میں چھپی ہوتی ہے۔ اس کا دل نواز انداز دماغ سے پہلے دل پر قبضہ کر لیتا ہے۔[۱۸]

اسرار خودی کے انگریزی میں ترجمے کے بعد انگلستان کے دانشور مسٹر ڈکنسن نے اس پر کڑی تنقید کی جس کا اقبال نے جواب دیا۔ ڈکنسن اقبال کو مغربی فلاسفر کا مقلد سمجھتے تھے۔ ڈکنسن کہتے ہیں:

> ... اسی دوران اقبال کی توجہ نطشے اور برگساں کی طرف منعطف ہوئی۔ اقبال نے مکمل شخصیت کا تصور میک ٹیگرٹ سے لیا... وجود کا فلسفہ شخصیت کی تعمیر سے عبارت ہے اس کی تکمیل عشق سے ہوتی ہے انجام کار بجائے اس کے کہ انسان خدا میں جذب ہو جائے خدا کی ذات انسان میں جذب ہو جاتی ہے۔ اقبال "ہمہ اوست" کے شدید مخالف ہیں جو کہ افلاطون کے فلسفے نیز تصوف کا بطلان ہے... مندرجہ بالا نظریہ صرف فلسفہ دانوں کا میدان ہے لیکن اقبال کی اڑان یہاں تک محدود نہیں بلکہ وہ دو قدم آگے بڑھ کر سیاست کے میدان میں داخل ہوتے ہیں اور ان کے ہاتھ میں اسلام کا جھنڈا ہے محمدؐ ان کے پیغمبر ہیں اور قرآن ان کی بائبل ہے۔ جوان کو یہی سبق سکھاتی ہے کہ اسلام قرونِ اولیٰ والا عروج حاصل کر لے۔ لہٰذا مسلمانوں کا نوجوان طبقہ اقبال کا دیوانہ ہے... اگرچہ اقبال کا پیغام آفاقی ہے لیکن صرف اہل اسلام کے لیے ہے باقی لوگ یا غیر متعلق رہیں یا اسلام کے دائرے میں آئیں... مغرب والوں کا خیال ہے کہ شاید مشرق والوں کی دانش کوئی راستہ دکھائے لیکن اقبال کے

فرمان کے مطابق مشرق والے ہتھیار اٹھا لیں اور مغرب کو فتح کر لیں تو نتیجہ کیا ہوگا؟ قتل و غارت و تباہی، کیا یہی اقبال کا فلسفہ ہے۔؟[19]

اقبال نے ان سب باتوں کا جواب (نکلسن کے نام ایک طویل خط میں دیا جو کہ ۲۴ جنوری ۱۹۲۱ء کو لکھا گیا):

> شفیع کے نام آپ کے خط سے مجھے یہ جان کر از حد مسرت ہوئی کہ اسرار خودی کے ترجمے کی انگلینڈ میں بہت پذیرائی ہوئی تاہم بعض انگریز تبصرہ نگاروں کو میرے اور نطشے کے بعض خیالات کی سطحی مشابہت سے غلط فہمی ہوئی ہے۔ ایتھینیم (Athenaeum) کے نامہ نگار کے خیالات بہت حد تک حقائق کی غلط فہمی پر مبنی ہیں جس کے لیے اسے بھی ذمے دار قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ مجھے یقین ہے کہ اسے اگر میری ان اردو نظموں کی تاریخ اشاعت معلوم ہوتی جن کا اس نے اپنے تبصرے میں حوالہ دیا ہے تو میری ادبی سرگرمیوں کے نشوو ارتقا سے متعلق اس کا زاویۂ نگاہ بالکل مختلف ہوتا۔ وہ انسانِ کامل کے بارے میں میرے نظریے کو صحیح طور پر سمجھ نہیں سکا۔ اور اس نے خلط مبحث کر کے اسے جرمن مفکر کے نظریۂ فوق البشر سے ملا دیا ہے۔ بیس سال سے اوپر عرصہ ہوا جب میں نے انسانِ کامل کے صوفیانہ تصور پر ایک مضمون لکھا تھا اور یہ وہ زمانہ تھا کہ میں نے نطشے کے خیالات نہ ابھی پڑھے تھے نہ سنے تھے۔[20]

اس مکمل بحث کے بعد بھی کچھ لوگ یہ تصور کریں کہ اقبال تصوف کے خلاف ہیں تو ان کے لیے آخر میں یہ دو حوالہ جات کافی ہیں۔

۱۔ اہل اللہ سے اقبال کی ارادتمندی شروع ہی سے تھی اور آخر عمر تک قائم رہی۔ اس سال مولانا تاج الدین (ناگپوری) سے اشتیاق ملاقات پیدا ہوا۔ حکیم اجمل خاں دہلوی اور بعض دیگر احباب سے ان کی تعریف سنی۔ مہاراجہ کشن پرشاد شاد کے نام چند خطوط میں اس شوق ارادت کا اظہار کیا ہے لیکن یہ ملاقات نہ ہو سکی۔ شاد کو خط لکھتے ہیں:

> میرا قصد بھی ان کی خدمت میں حاضر ہونے کا ہے۔ بعض وجوہ سے تجدید بیعت کی ضرورت پیش آئی ہے۔ سنتا ہوں کہ وہ مجذوب ہیں مگر آج کل زمانہ بھی مجاذیب کا ہے۔ بہر حال اگر مقدر میں ہے تو ان شاءاللہ ان سے مشکل کا حل ہوگا۔[21]

۲۔ نیاز الدین خاں کے یہ لکھنے پر کہ انھیں خواب میں نبی کریمؐ کی زیارت نصیب ہوئی، اقبال لکھتے ہیں:

> اس زمانے میں یہ بڑی سعادت کی بات ہے ... میرا عقیدہ ہے کہ نبی کریمؐ زندہ ہیں ۔اور اس زمانے کے لوگ بھی ان کی صحبت سے اسی طرح مستفیض ہو سکتے ہیں جس طرح صحابہ ہوا کرتے تھے ۔لیکن اس زمانے میں تو اس قسم کے عقائد کا اظہار بھی اکثر دماغوں کو ناگوار ہو گا۔ اس واسطے خاموش رہتا ہوں۔[۴۲]

امسال یعنی ۲۰۱۵ء میں اسرارِ خودی کی اشاعت کو ایک سو سال مکمل ہو چکے ہیں ۔ضرورت اس امر کی ہے کہ فکرِ اقبال سے استصوابِ فیض کے لیے اس مثنوی کے مضامین کو ایک بار پھر موضوعِ مطالعہ بنایا جائے تا کہ فکرِ اقبال کی مکمل تفہیم ممکن ہو سکے۔

حوالہ جات

* ادیب و اقبال شناس،۳۴۳۔ بی، جنرل آفیشل کالونی، ماڈل ٹاؤن، بی، بہاول پور۔

۱۔ شیخ عطاء اللہ، مرتب اقبال نامہ، (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ص۴۴۶۔

۲۔ غلام حسین ذوالفقار، اقبال کا ذہنی ارتقا (لاہور: مکتبہ خیابان، ۱۹۷۸ء)، ص۵۔

۳۔ فقیر سید وحید الدین، روزگار فقیر جلد دوم (لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء)، ص۳۱۸۔۳۱۹۔

۴۔ خرم علی شفیق، سلسلہ آسان کتب: اسرار و رموز (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۱۰ء)، ص۳۔

۵۔ جاوید اقبال، زندہ رود جلد دوم (لاہور: س ان)، ص۲۲۱۔

۶۔ ایضاً، ص۲۲۲۔

۷۔ ایضاً، ۲۲۴۔

۸۔ غلام حسین ذوالفقار، ص۵۷۔

۹۔ پروفیسر یوسف سلیم چشتی، شرح اسرار خودی (لاہور: عشرت پبلشنگ ہاؤس، س ان)، ص۳۴۔

۱۰۔ ایضاً، ص۳۵۔

۱۱۔ ایضاً، ص۳۸۔

۱۲۔ اقبال نامہ، ص۳۹۱۔۳۹۲۔

۱۳۔ پروفیسر ایوب صابر، اقبال دشمنی ایک مطالعہ (لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۳ء)، ص۲۱۵۔۲۵۲۔

۱۴۔ شرح اسرار خودی، ص۵۶،۵۵،۳۴۔

۱۵۔ ایضاً،ص۵۳،۵۲،۵۱۔

۱۶۔ مولانا اسلم جیراج پوری، الناظر لکھنؤ (فروری۱۹۱۹ء)۔

۱۷۔ فقیر سید وحیدالدین،ص۴۲۰۔

۱۸۔ آرائے نکلسن، *The Secrets of the Self* (لاہور: شیخ محمد اشرف،۱۹۴۴ء)،ص xxxi–vii۔

۱۹۔ رفعت حسن، *The Sword and the Sceptre* (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۹۷ء)،ص۲۸۸۔

۲۰۔ اقبال نامہ،ص۳۴۰۔

۲۱۔ محمد عبداللہ قریشی، حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں (لاہور: بزم اقبال،۲۰۰۱ء)،ص۱۷۰۔

۲۲۔ اقبال نامہ،ص۵۸۲۔

مآخذ

اقبال، جاوید۔ زندہ رود۔ جلد دوم۔ لاہور: س ن۔

پوری، مولانا اسلم جیراج۔ الناظر لکھنؤ (فروری۱۹۱۹ء)۔

چشتی، پروفیسر یوسف سلیم۔ شرح اسرار خودی۔ لاہور: عشرت پبلشنگ ہاؤس، س ن۔

حسن، رفعت۔ *The Sword and the Sceptre*۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،۱۹۹۷ء۔

ذوالفقار، غلام حسین۔ اقبال کا ذہنی ارتقا۔ لاہور: مکتبہ خیابان،۱۹۷۸ء۔

شفیق، خرم علی۔ سلسلہ آسان کتب: اسرار و رموز۔ لاہور: اقبال اکادمی،۲۰۱۰ء۔

صابر، پروفیسر ایوب۔ اقبال دشمنی ایک مطالعہ۔ لاہور: جنگ پبلشرز،۱۹۹۳ء۔

عطاءاللہ، شیخ۔ مرتب اقبال نامہ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان،۲۰۰۵ء۔

قریشی، محمد عبداللہ۔ حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں۔ لاہور: بزم اقبال،۲۰۰۱ء۔

نکلسن، آرائے۔ *The Secrets of the Self*۔ لاہور: شیخ محمد اشرف،۱۹۴۴ء۔

وحیدالدین، فقیر سید۔ روزگار فقیر۔ جلد دوم۔ لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز،۱۹۸۸ء۔

ناصر عباس نیر*

موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ

انتظار حسین نے ایک جگہ بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے:

میرے عزیز میرے حریف نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمھیں مبارک ہو۔[1]

اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقضانہ صورتِ حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔ طنز کی وجہ اسی خط نما مضمون میں موجود ہے، جس میں باقر مہدی کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ:

انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے۔[2]

گویا انتظار حسین کے 'داستانوی افسانے' کی شعریات اور 'جدید افسانے' کی شعریات ایک دوسرے کی نقیض و حریف ہیں۔ انتظار حسین نے طنزاً بلراج مین را کو اپنا حریف کہا ہے؛ ایک ایسا حریف جو افسانوی کرداروں کی تعمیر اور افسانوی علامتوں کی تشکیل کے لیے اپنے عصر اور روزمرہ زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے۔ انتظار حسین نے بظاہر جدید افسانے کے اس تصور سے دست برداری کا اعلان کیا ہے، اور خود کو گیارھویں صدی کے سوم دیو (کتھا سرت ساگر کے مصنف) کا معاصر کہا ہے۔ مگر کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟ ہماری رائے میں نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو افسانے کی صورتِ حال متناقض یعنی paradoxical ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے جدید افسانے کی شعریات کو اپنے

امکانات ظاہر کرنے کا موقع ملا ہے۔(یہ بات کوئی پچاس برس پہلے کہی گئی تھی۔اگرچہ اب جدید افسانے کے بنیادگزاروں میں انتظار حسین، بلراج مین را(اور انور سجاد، سریندر پرکاش) کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں، مگر یہ نکتہ اب بھی بحث طلب ہے کہ آخر کیا چیز انتظار حسین کے داستانوی اور مین را کے علامتی افسانے میں مشترک ہے)۔قصہ یہ ہے کہ ہم چیزوں کو جدلیاتی انداز میں سمجھنے کے کچھ زیادہ ہی عادی ہیں۔ہم ایک شے کے امتیاز کو کسی دوسری شے کے امتیاز کے لیے چیلنج (اور بعض صورتوں میں خطرہ) سمجھتے ہیں۔جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے، جدید افسانہ روزمرہ کی جدلیاتی فکر ہی کو معرضِ سوال میں لے آتا ہے۔مثلاً بلراج مین را کے یہاں سیاہی، موت، الم، تنہائی چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں روشنی، زندگی، خوشی، ہجوم کے لیے؛ یہ تضادات ایک ہی وقت میں، ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛ سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہو سکتی ہے۔پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ جدید افسانے کی شعریات، جدلیاتی (dialectical) فکر سے زیادہ مکالماتی (dialogical) فکر کی حامل نظر آتی ہے؛ یعنی وہ تضادات و تناقضات کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی مگر متضاد عناصر کے باہمی رشتوں سے متعلق تصورات کا 'تنقیدی جائزہ' ضرور لیتی ہے۔جدید شعریات یہ سوال قائم کرتی ہے کہ کیا متضاد عناصر میں محض تصادم، یا ایک دوسرے کی نفی و بے دخلی سے عبارت رشتہ ہی قائم کیا جا سکتا ہے، یا ان میں مکالمہ بھی ممکن ہے؟ کیا موت صرف زندگی کو خاموش کرا سکتی ہے، یا زندگی موت سے مکالمہ بھی کر سکتی ہے؟ نیز جدید افسانے کی شعریات اس نظامِ مراتب پر سوالیہ نشان لگاتی ہے، جس کے مطابق انسانی ہستی سے متعلق بیانیوں میں 'سیاہی، موت، الم' کو 'روشنی، زندگی اور مسرت' پر مطلقاً برتری حاصل ہے؛ یہ برتری ایک ایسی علامتی فضیلت ہے، جو 'سیاہی، موت اور الم' کو 'روشنی، زندگی اور مسرت' کے مقابل خاموش رہنے کی تعلیم دیتی ہے۔جدید ادب نے اس نظامِ مراتب کو ایک ایسی 'مابعد الطبیعیاتی تشکیل' سمجھا ہے، جو حقیقی، روزمرہ زندگی سے انسان کے زندہ، حسی ربط کو محال بنا دیتی ہے۔جدید افسانہ (اور خصوصاً بلراج مین را کا افسانہ) سیاہی، موت اور الم کی خاموشی کو زبان دیتا ہے؛ انھیں زندگی کے بیانیے میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ مذکورہ عناصر مین را کے افسانوں میں مرکزی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود کسی نئی مابعد الطبیعیات کو وجود میں لاتے محسوس نہیں ہوتے۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مین را سیاہی و موت سے روشنی و زندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں، کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق ہیں۔جدید افسانے کی شعریات میں تناقضات ہیں، جو سطحی نظر میں ایک دوسرے کو رد کرتے محسوس ہوتے ہیں،مگر حقیقت میں جدید افسانے کی 'پیچیدہ ، تہ دار سچائی' کا اثبات کرتے ہیں۔انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے،اور بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ وستر کی دہائی کے دہلی کے شہری تمدن (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔یوں بظاہر ایک کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کی سمت اس معاصر زندگی کی طرف ہے،جسے افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے،اور بھگت رہے ہیں۔نیز انتظار حسین نے ہجرت کا دکھ سہا، مین را نے نہیں۔یہ ایک جائز سوال ہے کہ اس سب کے ہوتے ہوئے دونوں کے افسانے ،ایک ہی شعریات سے کیسے متعلق ہو سکتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ دونوں حقیقت نگاری کو افسانے کے ایک اسلوب کے طور پر کہیں کہیں بروے کار لائے ہیں،مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی 'تہ دار، پیچیدہ سچائی' کی ترجمانی کے لیے 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' علامت اور انہونی یعنی uncanny سے کام لیتے ہیں۔جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کے تصور سے بیزاری میں ہے۔(یہاں سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کا ایک باریک فرق بھی نظر میں رہنا چاہیے:اشتراکی حقیقت نگاری میں طبقاتی کش مکش کو اشتراکی آئیڈیالوجی کی روشنی میں نمایاں کیا جاتا ہے، جب کہ سماجی حقیقت نگاری میں سماجی صورتِ حال کی عکاسی کسی خاص نظریے کے بغیر کی جاتی ہے)۔سماجی واشتراکی حقیقت نگاری 'باہر' کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کرتی ہے ،اس لیے کہ اس کی نظر میں حقیقت وہی ہے جو 'باہر' موجود ہے؛ تخلیق کار حقیقت خلق نہیں کرتا؛ وہ موجود حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے فنی اہتمام (جس میں ایک طرف ابتدا، وسط اور انجام سے عبارت پلاٹ شامل ہے،تو دوسری طرف حقیقت کے ساتھ وفاداری کی غرض سے مانوس زبان کا استعمال شامل ہے) کے ساتھ کہانی میں منعکس کر دیتا ہے۔یوں حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن کے لیے 'باہر' حکم کا درجہ رکھتا ہے؛ اور اس 'باہر' کی دنیا کے کنارے، حاشیے، مرکز سب متعین و واضح ہوتے ہیں۔جب کہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' بیک وقت 'باہر' اور 'اندر' کی دنیاؤں سے متعلق ہے۔یہی نہیں، 'باہر' اور 'اندر' کی سرحدیں پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔حقیقت وفکشن، معروضیت وموضوعیت، واقعہ وقیاس، سماجی ونفسی دنیا، تجسیم وتجرید کی تفریق تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے؛ روشنی میں سایہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب

میں بیداری، اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی تنہائی کچھ اس طور باہم آمیز ہوتی ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکم 'باہر' اور 'اندر' نہیں ہوتے۔ (انتظار حسین کے ضمن میں 'ماضی' اور 'حال' کا اضافہ کر لیجیے) بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی 'نئی حقیقت' ہوتی ہے۔ یہ نئی حقیقت جدید فکشن کی تخلیق کے دوران ہی میں خلق ہوتی ہے؛ یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی واردات کا بیانیہ ہے، نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ ہے، نہ کسی واقعے و حادثے کا بیانیہ۔ جدید افسانہ (یعنی مین را کا افسانہ) حقیقت خلق کرنے کے شعور یعنی 'خود شعوریت' کا حامل ہوتا ہے۔ مین را نے کمپوزیشن کے عنوان سے جو آٹھ افسانے لکھے ہیں، وہ اس امر کی اہم مثال ہیں۔

بلراج مین را نے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان کیوں دیا؟ ہم اس سوال کے جواب میں مین را کی افسانوی دنیا کے کچھ اسرار تلاش کر سکتے ہیں۔ کمپوزیشن کا لفظی مطلب 'وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے'۔[۳] چونکہ مصوری، مجسمہ سازی، فلم، موسیقی، شاعری میں اجزا کو منظم کرنے کا عمل ہوتا ہے، لہٰذا ان کے سلسلے میں کمپوزیشن کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فکشن کے لیے کمپوزیشن کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو۔ کہانی کہی یا لکھی جاتی ہے، نظم یا دھن کمپوز کی جاتی ہے۔ مین را نے اگر اپنے چند افسانوں کے لیے کمپوزیشن کا لفظ استعمال کیا ہے تو اس کے دو سبب نظر آتے ہیں۔ وہ یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی نظر میں [جدید، یا ان کا اپنا] افسانہ آرٹ کی وہ خصوصیات رکھتا ہے، جو مصوری، موسیقی یا فلم سے مخصوص ہیں۔ وہ اپنے متعدد افسانوں میں نظم کی طرح ہی، ایک قسم کا آہنگ وجود میں لاتے ہیں۔ تاہم یہ آہنگ شعری آہنگ نہیں، بیانیہ آہنگ ہے؛ اسے کردار، واقعے، صورتِ حال، منظر نامے کے بیان کے عمل کی مدد سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ بصری آرٹ کی کچھ تیکنیکوں کو کام میں لاتے ہیں۔ بصری آرٹ میں رنگ، ان کے شیڈ، خطوط، دائرے استعمال ہوتے ہیں، مین را رنگوں، خطوط، دائروں کا کام لفظوں سے لیتے ہیں۔ یہ بات کہنا آسان، مگر اس پر عمل کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے صرف زبان کے استعاراتی وعلامتی استعمال کا سلیقہ کافی نہیں، بلکہ تحریری زبان کی متعدد رسمیات (جیسے اوقاف) کو غیر معمولی ہنر مندی سے کام میں لانا پڑتا ہے۔ مین را نے اس ضمن میں کئی تجربے کیے ہیں۔ وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز فلم کی زوم ان اور زوم آؤٹ کی تیکنیک (''کمپوزیشن پانچ'' میں) سے کام لیا ہے۔ انھوں نے پڑھنے کو دیکھنا و سننا کو

مشاہدے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔واضح رہے کہ یہ ایک فن کی تیکنیک کو دوسرے فن کے لیے مستعار لینے کا محض اختراعی عمل نہیں ہے۔پڑھنا جب دیکھنے میں بدلتا ہےتو پڑھنے کا عمل ختم نہیں ہوتا،اور ہم فقط دیکھنے کی حیرت میں گرفتار نہیں ہوتے، بلکہ پڑھنے کے ذریعے ایک نئی طرح کی تفہیم اور ایک انوکھا،عجب تاثر حاصل کرتے ہیں۔جدید اردو افسانے میں یہ ایک نئی انہونی یا uncanny ہے جسے مین را نے متعارف کروایا۔ کمپوزیشن کے ذریعے مین را جس دوسری بات پر زور دینا چاہتے ہیں،وہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ ایک فنی،جمالیاتی تشکیل ہے،جس کے لیے زبان کے استعمال اور ہیئت کی تعمیر کے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔سوال کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ ایک جمالیاتی تشکیل ہی ہے،پھر اس پر اصرار کی کیا ضرورت ہے؟اصل یہ ہے کہ کمپوزیشن کے مفہوم میں ہیئت رفارم،تشکیل،ڈیزائن وغیرہ شامل ہیں،موضوع شامل نہیں۔(البتہ جب کمپوزیشن وجود میں آجاتی ہےتو خودبخود موضوع بھی ظاہر ہوجاتا ہے)۔تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ مین را افسانے میں ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں یا ہیئت کے مقابلے میں مواد وموضوع کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں؟ کیا وہ ہیئت پسندوں میں شامل ہیں؟اس ضمن میں عرض ہے کہ ہیئت پسندی بھی کوئی گالی نہیں۔اگر ہیئت پسندی سے یہ مراد لیا جائے کہ ہر موضوع کے لیے ایک خاص ہیئت درکار ہے،اور ہیئت خود موضوع کی تشکیل اور ترسیل میں حصہ لیتی ہےتو مین را کو آپ ہیئت پسند کہہ سکتے ہیں۔حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے ان کے چند افسانوں (جیسے ''بھاگوتی''،''دھن پتی''،''آتما رام''،''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'') کو چھوڑ کر باقی افسانوں میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئت ہے؛یہاں تک کہ کمپوزیشن کی سیریز میں لکھا گیا ہر افسانہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے۔''کمپوزیشن دسمبر ۶۴'' اور ''تہ در تہ'' میں نئی ہیئت کی تلاش اپنی انتہا کو پہنچی محسوس ہوتی ہے؛ان میں فاصلے،خطوط،آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیا گیا ہے،تیز اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی تیکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے۔یہ دونوں افسانے کولاژ مصوری کے خاصے قریب ہو گئے ہیں۔(مبادا غلط فہمی پیدا ہو،یہاں ہیئت سے مراد افسانے کا مجموعی ڈیزائن ہے)۔مین را کے افسانوں کی ہیئت،موضوع کے اندر سے،موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ہم مین را کی سب افسانوی ہیئتوں کو پسند کریں یا نہ کریں،مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ انھوں نے اس 'ہیئت پسندی' کا مظاہرہ افسانے کو 'خالص آرٹ' میں بدلنے کی خاطر کیا ہے۔مین را کی اس کوشش کے پیچھے شاید اس عمومی رائے کو مسترد کرنے کا جذبہ رہا ہو،جس کے مطابق افسانہ

آرٹ نہیں ہے؛ خود ان کے ایک ہم عصر نقاد افسانے کو آرٹ نہیں مانتے۔

مین را کے کمپوزیشن کے تصور میں ایک نیم فلسفیانہ جہت شامل ہے۔ ان کے کمپوزیشن والے افسانے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کمپوز کرنے کو 'حقیقت خلق کرنے' کا فنی عمل سمجھتے ہیں، جو حقیقت کی نقل سے مختلف عمل ہے۔ 'حقیقت خلق کرنا' فلسفیانہ اعتبار سے آزاد انسانی ارادے کا اثبات ہے، اور اس مقولے پر ایمان رکھنے کے مترادف ہے کہ 'انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے'۔ یہ اتفاق نہیں کہ مین را کے کردار سیاہی و موت، تاریکی و تنہائی کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر کا گلہ نہیں کرتے؛ وہ اپنی صورتِ حال کو اپنے فیصلے اور ارادے کے ماتحت سمجھتے ہیں، اور اس کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں؛ وہ جو کچھ ہیں، اس کی اصل اور origin خود اپنی دنیا میں دیکھتے ہیں؛ یہاں تک کہ خودکشی کو بھی اپنے آزاد ارادے کا اظہار سمجھتے ہیں؛ یعنی وہ اپنی صورتِ حال کو اپنی خلق کی گئی حقیقت سمجھتے ہیں۔ کمپوزیشن بھی آزاد انسانی ارادے کا فنی اظہار ہے۔ چنانچہ مین را کا افسانہ 'کمپوزیشن' کردار کی خلق کی گئی حقیقت' اور 'فنی حقیقت' میں مساویانہ رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں بیان کیا گیا ہے، مین را کا افسانہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' علامت اور uncanny سے عبارت ہے۔ ''کمپوزیشن دو' اس کی اہم مثال ہے۔ یہ افسانہ ہماری فہم عامہ کی شکست اور توثیق کی متناقضانہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا فہم مسلسل 'بے مرکز' ہونے کی صدمہ انگیز صورتِ حال سے دوچار رہتا ہے؛ وہ بیک وقت ممکن اور محال، حس اور تخیل کے منطقوں میں سرگرداں ہوتا ہے۔ موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کر رہا ہے؛ موت کا فرشتہ ہو کر وہ ایک آدمی کو اپنی مشکل کہہ رہا ہے؛ ایک آدمی کی کائنات ایک کمرہ ہے، اور وہاں ہر شے سیاہ ہے؛ یہی سیاہ پوش موت کے فرشتے کی کہانی سناتا ہے، اور لوگوں پر جب انکشاف ہوتا ہے کہ موت کے فرشتے کی مشکل یہی آدمی ہے تو اسے مار ڈالتے ہیں۔ یہ ساری کہانی ممکن و محال کے ان دائروں میں سفر کرتی ہے، جو برابر ٹوٹتے رہتے ہیں؛ ہماری فہم عامہ کی جگہ جگہ شکست ہوتی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ اس کی کہیں کہیں توثیق بھی ہوتی ہے۔ موت کے فرشتے کا کلام کرنا محال ہے، مگر جب وہ انسانی زبان میں کلام کرتا ہے تو یہ سب ممکن محسوس ہوتا ہے؛ انسانی کلام اس کی ماورائی ہستی کو قابلِ فہم بناتا ہے۔ (تمام الہامی مذاہب، اور ان کے خدا اس لیے قابلِ فہم ہیں کہ انھیں انسانی زبان میں اتارا گیا ہے)۔ یہاں ہمیں قابلِ فہم اور معقول ہونے میں فرق پیشِ نظر رکھنا چاہیے؛ کوئی چیز قابلِ فہم ہونے کے

باوجود غیر معقول ہوسکتی ہے۔طلسم وفنتاسی پرمبنی داستانی فکشن بھی ہمارے روزمرہ فہم کے برعکس ہوتا ہے،اوراس فکشن میں فرشتے، دیوتا، جن، پریاں، بھوت اور جانے کیا کیا مافوق الفطری مخلوقات ہوتی ہیں۔اس فکشن کے بڑے حصے کومحض تفریحی سمجھا جاتا ہے،جس کی توجیہہ وتعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی،مگر کچھ حصے کوعلامتی سمجھا جاتا ہے،اس لیےاس کی تعبیرات کی جاتی ہیں۔جب کہ" کمپوزیشن دو" مافوق الفطری،طلسماتی کہانی نہیں،ایک حقیقی علامتی کہانی ہے،جس کا ہر حصہ توجیہہ وتعبیر چاہتا ہے۔تاہم اس افسانے کا داخلی رشتہ داستانی فکشن سے ہے۔ہم نے داستانی فکشن کے ذریعے فوق البشری مخلوق اور پراسرار واقعات پر یقین کرنا اور ان کی مدد سے انسانی وجود کے بعض بنیادی سوالات کو سمجھنا سیکھا۔داستانی فکشن سے متعلق ہمارا یہ فہم کہیں نہ کہیں، مین را کے افسانوں کی انتہائی زیریں تہوں میں سہی،موجود ضرور ہے۔

اس افسانے کے 'ڈیزائن' کو دیکھیں تو اس کے دو حصے نظر آتے ہیں۔پہلے حصے میں موت کے فرشتے کوقصہ سناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے؛اس قصے کا سب سے انوکھا،غیر معمولی طور پر پراسرار،انتہائی تحیر خیز واقعہ سیاہ پوش کا ہے،جس کی زندگی مکمل سیاہی کے احاطے میں ہے۔دوسرے حصے میں انکشاف ہوتا ہے کہ وہی سیاہ پوش موت کا فرشتہ بن کر قصہ سنا رہا تھا۔جب اس بات کا علم سامعین کو ہوتا ہےتو وہ اسے مار ڈالتے ہیں۔پورا افسانہ حقیقت وفنتاسی کی حدوں کے تحلیل ہونے،اور ایک 'علامتی وجودی حالت' خلق ہوتے چلے جانے سے عبارت ہے۔موت کا فرشتہ لوگوں سے مخاطب ہے؛ یہ فنتاسی ہے۔مگر وہ جن باتوں کو پیش کررہا ہے،وہ زندگی و موت سے متعلق بنیادی 'سچائیاں' ہیں۔مثلاً:

> آپ لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی آپ کی زبان پر درازیٔ عمر کا کلمہ ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب آپ کا کوئی دوست،عزیز یا رشتہ دار اٹھ جاتا ہے،آپ لوگ رونے پیٹنے،غم منانے کا اتنا بڑا آڈمبر رچاتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے ... کسی بھی آدمی کی پہچان،اس کا مرنا نہیں، اس کا جینا ہوتی ہے۔اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی،مرنے کا غم ہوتا ہے۔[۴]

افسانے کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ 'آدمی کی پہچان اس کا مرنا نہیں، جینا ہوتی ہے'۔انسانی ہستی سے متعلق یہی بصیرت ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔اس لیے ہمیں جینے کی خواہش سے زیادہ مرنے کا غم لاحق رہتا ہے۔لوگ موت سے خوف زدہ رہتے ہیں،اوران کا حال غالب کے اس شعر کی مثل ہوتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

مین رانے ''کمپوزیشن دو'' میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے، جس کا رنگ موت کے خوف یا غم سے زرد نہیں ہے۔ وہ موت کے فرشتے کے لیے اس لیے مشکل بنا ہے کہ اسے دیگر لوگوں کے برعکس درازیِ عمر کی خواہش نہیں ہے۔ اس کے کمرے کی دیواریں، دیواروں پر ٹنگی تصویریں، چھت، کھڑکی، دروازہ، پردے، غرض یہ کہ ہر شے سیاہ ہے۔ میز، کرسی، کتابوں کی جلدیں، اوراق اور ان پر پھیلی عبارت سیاہ ہے۔ اس کا لباس سیاہ ہے۔ وہ سیاہ قلم کی سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر رات کی تاریکی میں لکھتا ہے۔ دن کو وہ سیاہ تابوت میں پڑا رہتا ہے، اور رات کو جاگتا ہے۔ اس پر، اس کی دنیا، اس کے شب و روز پر سیاہی کا مکمل تسلط ہے؛ وہ سیاہی کی اس حقیقت کا بھرپور تجربہ کررہا ہے، جس میں تخیلی و حقیقی دنیا کا امتیاز مٹ گیا ہے۔ اسے uncanny کے سوا کیا نام دیا جاسکتا ہے؟[۵] تاہم سیاہی کا یہ تسلط ایک اختیاری معاملہ ہے۔ اس نے اپنی مرضی سے کمرے کی ہر شے کو سیاہ کررکھا ہے، اور اپنی مرضی سے وہ سیاہ تابوت میں چلا جاتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں مین رانے سادھوؤں کے 'انھونے' کردار سے کچھ نہ کچھ مدد لی ہے۔

یہ کہنا تو سادہ لوحی ہوگی کہ افسانے میں سیاہی پر اس شدت سے اصرار اس لیے ہے کہ معاصر عہد کی تیرہ نظری و ظلمت پسندی کی ترجمانی ہوسکے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کرچکے ہیں، علامتی افسانہ 'باہر' کی حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتا، 'باہر' اور 'اندر' کے تحلیل ہوتے منطقوں میں تخلیق کیا جاتا ہے۔ لہٰذا اس افسانے میں سیاہی 'باہر' کی ظلمت کی ترجمان نہیں۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ جدیدحسیت کا سیاہی، موت، زوال، ویرانی وغیرہ سے گہرا تعلق ہے، مگر جدید علامتی افسانہ سیاہی و موت کو سامنے کی حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرتا؛ انھیں علامت بناتا ہے، اور علامت حوالہ جاتی (referential) نہیں، تلازماتی (associative) ہوتی ہے۔

یہ کردار، اپنی شخصیت، رنگ ڈھنگ، طرزِ زندگی ہر اعتبار سے معمول کی انسانی زندگی، اور معمول کی انسانی زندگی کے فلسفے کی نفی کرتا ہے۔ معمول کی زندگی میں دن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے؛ سیاہی، رات اور موت سے خوف یا گریز موجود ہے، نیز معمول کی زندگی میں دن شعور کی اور رات لاشعور کی علامت ہے۔ یہ کردار ان سب باتوں کو منظرِ عام پر لاتا ہے، جن سے ہم خوفزدہ رہتے ہیں، اور جنھیں ہم نے اپنے لاشعور کی سیاہ،

تاریک دنیا میں دھکیل رکھا ہے، یا جنھیں ہم نے اپنے سماجی بیانیوں میں کبھی جگہ نہیں دی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ افسانہ لاشعور میں موجود موت وتاریکی کے خوف کا سامنا کرنے کی جرأت مندانہ، انھوتی مثال ہے۔ کردار کے رات کے ختم ہوتے ہی تابوت میں چلے جانے کی چار توجیہات کی جاسکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کردار مسلسل تاریکی میں رہنا چاہتا ہے؛ وہ دن کے وقت تابوت کے تاریک خول میں بند رہتا ہے؛ غار یا قبر میں مراقبے کی خاطر چلے جانے والے سادھوؤں کی طرح۔ دوسری یہ کہ تابوت لاشعور کا استعارہ ہے۔ تابوت کی تاریک، بند دنیا اور لاشعور کی تاریک، مخفی دنیا میں گہری مماثلت ہے؛ وہ کردار ہر روز اپنے لاشعور کی گہری تاریکی میں اترنے کی جرأت و بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تیسری ممکنہ توجیہہ یہ ہوسکتی ہے کہ تابوت میں جیتے جی داخل ہو کر وہ کردار، موت کے خوف کا سامنا کرتا ہے، تاکہ اس کے خوف سے آزاد ہوسکے۔ وہ موتوا قبل أن تموتوا کی مثال بنتا ہے۔ جو آدمی موت کے خوف سے آزاد ہو، وہ موت کے فرشتے کی مشکل تو بنے گا! چوتھی ممکنہ توجیہہ کی رو سے تابوت ماں کی کوکھ کا استعارہ ہے۔ وہ کردار تابوت میں داخل ہو کر وجود کی اوّلین حالت کو طرف لوٹنے کی ریاضت کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موت بھی وجود کی اوّلین حالت کی طرف لوٹ جانا ہے۔

سیاہ پوش کردار رات کے وقت دو کام کرتا ہے۔ سیاہ عبارت لکھتا ہے، اور سیاہ ساڑھی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی، لمبے سوکھے سیاہ بالوں والی لڑکی سے ملتا ہے۔ وہ کیا لکھتا ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری سمجھی گئی ہے، تاہم لڑکی اور اس کے درمیان مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں 'کہی' کم اور 'ان کہی' زیادہ ہے۔ جتنا کہا گیا ہے، اس سے زیادہ چھپایا گیا ہے، اور اصل و گہری باتیں وہی ہیں جو چھپائی گئی ہیں۔

یہ جیون ہے نا ...
اور یہ بدن ...
تم ...
اور تم ...
ایک ہی مٹی ...
ہم سکھی ہیں ...
ہم دکھی تھے نا اس لیے ... [۲]

غالباً آدمی کہتا ہے کہ یہ جیون، اس لمحے کا جیون ہماری دسترس میں ہے؛ اس میں کیسے کیسے دکھ، کیا کیا

سکھ ہیں؟لڑکی کہتی ہے،اور بدن کے بارے میں کیا خیال ہے؟آدمی کہتا ہے ہاں بدن بھی ہے،مگر میرے سامنے تو 'تم' ہو۔ایک بدن ہے ،اور ایک مَیں یا تم ہے۔لڑکی کہتی ہے کہ تمھارے ساتھ بھی تو یہی معاملہ ہے۔دونوں اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ ہم ایک ہی مٹی سے بنے ہیں؛ ہمارے درمیان حقیقی، زندہ رشتہ مٹی کا ہے،یعنی ہماری اصل ایک ہے۔مٹی فنا ہو جاتی ہے۔یہی فنا ہماری اصل ہے؛ہماری اصل کا عرفان ہمیں سکھی کرتا ہے؛مٹی مٹی سے ملتی ہے یا مٹی جب مٹی میں مل جاتی ہے تو ہمیں سکھ ملتا ہے۔اپنی اصل جاننے سے پہلے ہم دکھی تھے۔لیکن اس افسانے کا اہم ترین نکتہ وہ ہے جسے سیاہ چوکھٹوں میں جڑی تین تصویروں کی زبانی پیش کیا گیا ہے۔یہ تصویریں کس کی ہیں،افسانے میں اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔مین رانے اپنے بعض دیگر افسانوں میں بھی تصویروں کا ذکر کیا ہے،اور خود اپنی سوانحی تحریروں میں بھی بتایا ہے کہ ان کے کمرے میں دستوفسکی، مارکس اور لینن کی تصویریں ہیں جنھیں وہ دیکھتے رہتے ہیں۔افسانے میں یہ تصویریں، آدمی اور لڑکی سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں:

ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے...
رات کا اجالا زندگی ہے...[۷]

یہ دونوں جملے متناقضانہ یعنی paradoxical ہیں۔ان جملوں کا پیراڈاکس اس وقت سمجھ میں آسکتا ہے، جب ہم یہ پیش نظر رکھیں کہ یہ جملے کس سیاق میں کہے گئے ہیں۔آدمی اور لڑکی وصل کی سرگوشیوں میں مصروف ہیں،اور سکھ کی کیفیت میں ہیں۔اس سیاق میں تصویریں یعنی دانائی وبصیرت کے نمائندے ان سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں نے بالآخر ہمارے کہے کی توثیق کر دی ہے۔جو کچھ تم نے ہماری کتابوں میں پڑھا تھا،اب اس کا تجربہ کر لیا ہے۔ہمارا کہنا تھا کہ دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعور کی زندگی،وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے،اور خوف کی زندگی،موت ہے۔جب کہ رات یعنی لاشعور اور ذات کے تاریک خطوں سے مکمل،بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری(enlightenment)ہے،اور یہی زندگی ہے۔افسانہ نگار اگر یہیں افسانے کا اختتام کر دیتے تو بھی یہ ایک مکمل کمپوزیشن تھی،مگر وہ اسے سرریئلی حقیقت سے روزمرہ کی حقیقت میں کھینچ لاتے ہیں،یہ ظاہر کرنے کے لیے رات کے اجالے کو زندگی کہنے والوں کا سماج میں کیا مقام ہے،اور سماج ان سے کس قسم کا سلوک کرتا ہے۔جب لوگوں کو پتا چلتا ہے کہ سیاہ پوش آدمی ہی موت

کا فرشتہ بن کر اپنی ہی کہانی سنا رہا تھا تو ان کا طرزِ عمل ایک دم بدل جاتا ہے؛ وہ کہانی، اور کہانی کار کی آواز کے طلسم میں گرفتار تھے۔ جوں ہی یہ طلسم ٹوٹتا ہے تو ہال میں (جہاں افسانہ سنایا جا رہا تھا، اور جہاں سنانے والا اسٹیج کے پس منظر میں تھا، یا اسٹیج پر روشنی نہیں کی گئی تھی) قیامت برپا ہو جاتی ہے۔ یہ قیامت اصل میں سامعین کے ہاتھوں اس سیاہ پوش پر گذرتی ہے جو موت کے فرشتے کے کردار کی مدد سے، اپنی کہانی سنا رہا تھا؛ اسے مار ڈالا جاتا ہے۔ افسانے کے اس اختتامی ٹکڑے کی کوئی سادہ توجیہہ نہیں کی جا سکتی۔ مثلاً صرف یہ نہیں کہا جا سکتا کہ افسانہ نگار نے ترقی پسندوں پر طنز کیا ہے جو جدید یت پسندوں کو مریضانہ لکھنے والے کہتے تھے۔ میراجی سے مین راتک کو یہ الزام سننا سہنا پڑا ہے۔ اگر ''کمپوزیشن دو'' میں یہ سامنے کی باتیں ہی ہوتیں تو اس پر دو چار جملے ہی کافی ہوتے۔ اصل یہ ہے کہ مین را نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں کچھ گہری باتیں کہی ہیں۔ افسانے کے آخری ٹکڑے میں رمزیہ طنز یعنی irony ہے، جسے روشنی و تاریکی، زندگی و موت، ہجوم و فرد، تشدد و تسلیم کی جدلیات سے ابھارا گیا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ افسانے میں انسانی سائیکی (جس کے لیے تھیٹر کی مثال لائی جاتی ہے) کے تاریک حصوں کو جونہی روشنی میں لایا جاتا ہے؛ لاعلمی کو آگاہی میں بدلا جاتا ہے تو لوگ اس 'تاریک روشنی' کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتے۔ وہ تشدد پر اتر آتے ہیں۔ تشدد کا ذات کے تاریک حصوں سے جو گہرا تعلق ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

یہ افسانہ اس امر پر بھی زور دیتا محسوس ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والا، اپنے سماج میں اجنبی، بے خانماں یعنی ایک displaced آدمی تو ہے ہی خود اپنی تحریر میں بھی بے خانماں ہے۔ جدید تخلیق کار کا یہ المیہ بھی ہے، اور اس کے غیر معمولی تخلیقی اضطراب کا سرچشمہ بھی! مین را کے افسانے پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک حقیقی جدید تخلیق کار کا کوئی گھر نہیں؛ نہ اس کا بدن، نہ اس کا مکان، نہ کافی ہاؤس، نہ دہلی شہر، اور نہ اس کے افسانے۔ لے دے کے اس کے پاس مسلسل سوچنے، کریدنے اور برابر لکھنے کی سرگرمی ہے، جس میں وہ 'جیتا' ہے؛ اور یہاں بھی وہ ظلمت میں روشنی اور روشنی میں ظلمت، یا تنہائی میں ہجوم اور ہجوم میں تنہائی، یا پھر گھر میں بے گھری جیسی متضاد حالتوں کو ایک دوسرے سے بغل گیر پاتا ہے۔

جدید تخلیق کار کے بے خانماں ہونے کا ذکر مین را کے بعض دوسرے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ بے خانماں مصنف خطرناک ہو سکتا ہے۔ مثلاً ''میرا نام مَیں ہے'' کا یہ ٹکڑا دیکھیے۔

میں کو مرنا تھا مر گیا۔ بات صرف اتنی سی ہے۔

نوٹ: مَیں کی تحریر، ایک خبر اور ایک ماتمی نوٹ کو ترتیب دے کر، اوپر تلے چند ایک سطریں اپنی طرف سے جوڑ کر میں نے یہ افسانہ "تیار" کیا اور ایک دوست کے حوالے کیا۔ افسانہ پڑھنے کے بعد میرے دوست نے کہا:

"مَیں کی تحریر اور تمھاری تحریر کا لب ولہجہ ایک سا ہے، اور یہ بات خطرناک ثابت ہو سکتی ہے![8]

فکشن میں بے خانماں مصنف اور اس کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ کیا یہ مصنف کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے، یا اس سماج کے لیے جو اس افسانے کو پڑھے گا؟ یہاں مین را نے انسانی شناخت و اظہار کے ایک بنیادی مسئلے کو چھیڑا ہے۔ مَیں یعنی واحد متکلم اپنی اصل میں ایک لسانی 'نشان' ہے۔ اسے کوئی فرد اپنے شخصی، نجی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے، حال آنکہ اس کی تشکیل میں فرد کا کوئی حصہ نہیں۔ مَیں ایک ایسے طلسمی قسم کے عوامی لباس کی طرح ہے، جو ہر شخص کے لیے موزوں ہے، خواہ وہ عورت ہے یا مرد، بچہ ہے یا بوڑھا، کسی مذہب سے تعلق رکھتا ہے، یا سرے سے مذہب کو مانتا ہی نہیں۔ اس طور دیکھیں تو مَیں کے ذریعے انفرادی اظہار خالص نجی اظہار نہیں ہوتا؛ نجی اظہار کا التباس ضرور ہوتا ہے۔ چنانچہ جب مَیں کے صیغے میں 'اپنی بات' کہی جاتی ہے تو وہ حقیقتاً 'سب' کی یا 'پرائی بات' ہوتی ہے۔ مَیں اپنی اصل میں 'بے مرکز' ہے؛ یہ واحد متکلم کے ساتھ، اور موضوعیت کے ساتھ حتمی طور پر وابستہ تو ہے، مگر خود واحد متکلم ایک تجرید ہے، اور اس پر کسی واحد شخص کا اجارہ نہیں۔ دوسری طرف ہم اپنے اظہار میں مرکزیت چاہتے ہیں، اور ایک ایسے صیغے میں اظہار کرنے پر مجبور ہیں جو اپنی اصل میں بے مرکز ہے۔ یہ انسانی اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے۔

اس ضمن میں مین را کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے شناخت اور اظہار کو ایک دوسرے سے وابستہ سمجھا ہے۔ مین را جب افسانے "میرا نام مَیں ہے" میں مَیں کو ایک کردار بناتے ہیں تو بظاہر یہ التباس پیدا کرتے ہیں کہ یہ ایک سوانحی افسانہ ہے۔ لیکن افسانے کے آخر میں جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے مَیں کی کہانی اپنے دوست کو سنائی تو کھلتا ہے کہ مَیں، مصنف سے الگ کردار ہے، یا مصنف کا یہ منشا ہے کہ وہ خود کو مَیں سے الگ رکھے، مگر اس کا دوست یعنی تیسرا شخص کہتا ہے کہ مَیں اور مصنف کے لب و لہجے میں مماثلت ہے۔ گویا مصنف اپنی منشا میں کامیاب نہیں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ مصنف کی یہ منشا کیوں تھی کہ وہ خود کو مَیں سے الگ رکھے؟

کیا وہ کردار کو مصنف کے اثر سے آزاد رکھنا چاہتا تھا؟ اگر مصنف کی یہی خواہش تھی تو آسان راستہ یہ تھا کہ وہ مَیں کی بجائے کردار کو کوئی نام دے دیتا۔ مین رانے راہی، جگدیش، جیت، بھاگوتی، دھن پتی، بلدیو، نتھو رام وغیرہ ناموں کے کردار متعارف کروائے ہیں۔ لیکن جب وہ مَیں یا وہ کو کردار بناتے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نام اپنے ساتھ کئی تلازمات رکھتا ہے (جیسے مذہبی، صنفی وغیرہ) جب کہ اسم ضمیر کے ساتھ کوئی تلازمہ نہیں ہوتا: مَیں، وہ یا تم ہندو ہے نہ مسلم، نہ سکھ، نہ عیسائی، عورت ہے نہ مرد۔ لہٰذا مَیں کی کوئی واحد شناخت نہیں۔ نیز مَیں کی کہانی ہر ایک مَیں کی کہانی ہو سکتی ہے، یعنی ہر اس شخص کی جو موضوعیت رکھتا ہے، یا خود کا اثبات کرنا چاہتا ہے۔ شاید اسی وجہ سے مصنف کے دوست کو مَیں کے لب و لہجے میں مصنف بولتا ہوا محسوس ہوا۔ (واضح رہے کہ دوست کو مَیں اور مصنف کے حالات میں مماثلت محسوس نہیں ہوئی، بلکہ لب و لہجے میں ہوئی)۔ مصنف بھی تو لکھ کر اپنا اثبات کرتا ہے۔

افسانے میں اگر مَیں کو ایک کردار بنایا گیا ہے تو مصنف بھی ایک کردار ہے، اور جس دوست نے افسانہ پڑھ کر رائے دی، وہ بھی ایک کردار ہے؛ تینوں افسانوی کردار ہیں، اور ان کی تفہیم افسانوی رسمیات کی روشنی میں کی جانی چاہیے۔ اب سوال یہ ہے کہ مَیں اور مصنف کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ذرا افسانے کے ابتدائی حصے کی طرف پلٹنا ہوگا۔ افسانے کے یہ حصے دیکھیے، جن کی مدد سے مَیں کی کہانی سمجھی جا سکتی ہے۔

اور میں نے دیکھا کہ ... کہ ایک نیا ... کہ ایک اجنبی ... کہ ... کہ
اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی

میں نے ایک لاش دیکھی۔
گول پتھر کا تکیہ، پتھریلی سطح کا بستر، ہوا کی چادر۔
محبتوں، حسرتوں کا درپن
میرے خدوخال میری نظروں کے سامنے واضح ہو گئے۔
میں ہانپتا کانپتا پہاڑی کی چوٹی پر پہنچا اور پھر چند ہی لمحوں میں دوسری جانب نیچے اتر گیا۔
درمیان میں پہاڑی تھی۔ مَیں اس طرف بھی تھا اور اس طرف بھی۔ اس طرف دو رچند جھونپڑیاں تھیں۔

گھاس پھوس کی ایک تنگی سی جھونپڑی میری دنیا ہےاور سے؟
ڈھول پور سے جو خبریں موصول ہورہی ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ مَیں صاحب نے بھی اپنے دوستوں کی طرح خود کشی کی ۔انھوں نے گہما گہمی کی دنیا سے بہت دور، گھاس پھوس کی جھونپڑی کا انتخاب کیا۔ جھونپڑی میں دنیاوی عیش و آرام کا سامان مہیا کیا: پانچ ہزار روپے، پھلوں کی دو ٹوکریاں، دودھ کی پانچ بوتلیں اور تنوری پراٹھے۔ اور ان سب چیزوں کی موجودگی میں بھوکے پیٹ موت کے لیے تپیا شروع کر دی اور آخر سات دسمبر کو ان کا تپ سماپت ہوا۔[9]

گویا مَیں نے اپنے دوستوں جیت، موہن، ارجن دیو، امر، دمن راج اور تر لوچن کی طرح خود کشی کی ۔خود کشی کے لیے انوکھا، مگر سادھوؤں کے طرزِ زندگی سے ملتا جلتا مشکل طریقہ اختیار کیا: سب کچھ اپنے پاس موجود ہونے کے باوجود اس نے بیس دن تک کچھ نہیں کھایا پیا اور موت کے سپرد ہوا ۔اس نے خود کشی (جو مین را کے افسانوں کا ایک باقاعدہ موضوع ہے) کیوں کی ؟ افسانے میں اس کا ایک قسم کا رومانوی جواب موجود ہے ۔مَیں خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے: ''تم نہ جانے کس دکھی آتما کا شراپ ہو کہ تمھارا وجود زہر ہے کہ آپ سے آپ رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے ۔جانے کتنے خوبصورت لوگ تمھاری قربت کے زہر سے (اپنے ہاتھوں) مارے گئے'' ۔رمزیہ طنز سے بھر پور یہ جملے ہیں! چونکہ وہ دوستوں کی خود کشی کا ذمہ دار اپنی قربت یعنی اپنے خیالات کو سمجھتا ہے، اس لیے اس بات کو اپنا اخلاقی فرض سمجھتا ہے کہ وہ بھی خود کشی کر لے ۔بلاشبہ مَیں ایک اخلاقی بحران کا شکار تو ہے ہی، مگر ساتھ ہی شناخت کے بحران میں بھی مبتلا ہے ۔ان دونوں بحرانوں نے مَیں کو سماج و دنیا اور فطرت سے بیگانگی میں مبتلا کر دیا ہے ۔وہ شہر میں اپنے دوستوں کی خود کشی کے بعد گاؤں چلا جاتا ہے، مگر وہاں کی زمین، آسمان، ہوائیں، پرندے سب سے وہ خود کو اجنبی و بیگانہ محسوس کرتا ہے ۔(یہ بیگانگی اس کی خود کشی کے طریقے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے ۔اس کے پاس کھانے پینے کی سب اشیا تھیں، مگر وہ بیس دن تک ان سے بیگانہ و لاتعلق رہا) ۔تاہم جب وہ ایک لاش دیکھتا ہے تو وہ لاش ایک آئینہ بن جاتی ہے، اور اس میں اسے اپنے خدوخال (اور مستقبل کا حال) دکھائی دیتے ہیں ۔وہ لاش کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے ۔یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اس نے واقعی کوئی لاش دیکھی، یا لاش اس کی ماحول سے شدید اجنبیت کا استعارہ بنی ہے، یا لاش اس کی موت کی خواہش یا پیش گوئی کی ایک التباسی شبیہہ تھی ۔اس طرح کا عدم تعین مین را کے افسانوں میں جا بجا موجود

ہے ۔بایں ہمہ لاش ،ایک زندہ وجود کے لیے ’غیر‘ کا درجہ رکھتی ہے ۔موت، زندگی کا ’غیر‘ ہے ۔اس طرح اس نے خود کو ایک ’غیر‘ کے ذریعے پہچانا ۔وہ زندہ اشیا سے بیگانہ تھا،مگر ایک مردہ وجود یعنی ایک ’غیر‘ سے (خواہ وہ حقیقی ہو یا تخیلی ،اس سے فرق نہیں پڑتا) جب وہ تعلق محسوس کرتا ہے تو اس کی پہچانِ ذات میں عدم پہچان (misrecognition) شامل ہو جاتی ہے ۔دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ لاش کے درپن میں اس نے اپنی زندگی کے راکھ ہوتے خدوخال، شدتِ احساس کے ساتھ دیکھے، نیز اس کی زندگی سے بیگانگی اپنے کلائمیکس اور فیصلہ کن موڑ پر پہنچ گئی ۔بیگانگی کا دوسرا مطلب شخصیت کی وحدت کا ٹوٹنا بھی ہے؛ ایک مَیں کا دو مَیں میں تقسیم ہونا ہے ۔یہی وجہ ہے کہ مَیں پہاڑی کے دونوں طرف خود کو موجود پاتا ہے (کیونکہ پہاڑی کے ایک طرف وہ لاش موجود تھی ،جس کی مدد سے اس نے خود کو پہچانا تھا اور دوسری طرف وہ تھا؛ یہ بھی پہچان میں عدم پہچان کا تناقض تھا!) ۔اس کے لیے یہ سوال اہم نہیں کہ دو مَیں میں سے حقیقی مَیں کون سا ہے، (اگر مَیں یہ سوال اٹھاتا تو ایک نئے بحران میں مبتلا ہوتا) ۔اس کے لیے بس اتنی بات اہم ہے کہ وہ پہاڑی کے دونوں اطراف موجود ہے ،یعنی وہ اس حقیقت کو تسلیم کر لیتا ہے کہ مَیں وحدت سے محروم ہے، نیز مَیں زندہ بھی ہے اور مرا ہوا بھی ۔

اب اگر مَیں وحدت سے محروم ہے اور اس مَیں کا لب ولہجہ مصنف سے مماثلت رکھتا ہے تو اس کا مطلب ہوا کہ مصنف بھی داخلی طور پر منقسم ہے ۔یہی بات خطرناک ہے ۔مگر یہ سوال اب بھی باقی رہتا ہے کہ کس کے لیے خطرناک؟ اگر ہم مصنف کے زاویے سے دیکھیں تو اسے خطرناک نہیں کہہ سکتے ۔اس لیے کہ مَیں یا موضوعِ انسانی یعنی subject کا تقسیم ہونا ،ایک سے زیادہ تناظرات کو بھی ممکن بناتا ہے؛ وہ پہاڑ کے دونوں اطراف کی دنیا کو جان سکتا ہے؛ وہ زندگی کی نغتاسی اور موت کی حقیقت دونوں سے رسم وراہ رکھ سکتا ہے؛ نیز وہ دنیا کو حاوی اور متبادل نظریوں کی روشنی میں بیک وقت سمجھ سکتا ہے ۔لیکن تناظرات کی یہی تکثیریت سماج کے غالب طبقات کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے ۔انھیں ایک ایسا موضوعِ انسانی یا مَیں زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے جو داخلی طور پر متحد ہو؛ اسے کسی بھی خیال یا نظریے کا ظرف یا container آسانی سے بنایا جا سکتا ہے ۔

مین را موضوعِ انسانی کی تکثیریت کو آگے بھی موضوع بناتے ہیں ۔مَیں کے ساتھ دیگر اسمائے ضمیر یعنی وہ اور تم کو بھی افسانوی کردار بناتے ہیں، یا ان کی مدد سے وجودی شناخت کا سوال اٹھاتے ہیں ۔قصہ یہ ہے

کہ تمام شخصی ضمائر بے مرکز ہیں؛اسی لیے میں،تم اور وہ ایک دوسرے سے بدلتے رہتے ہیں ۔مَیں بیک وقت تم اور وہ بھی ہوں،اور وہ اور تم بھی مَیں ہیں ۔یہ انسانی شناخت اور اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے ۔میں را''کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء''میں لکھتے ہیں:

> میں،تم اور وہ۔ میں تم بھی ہے اور وہ بھی ہے،تم میں بھی ہے اور وہ بھی ہے،وہ میں بھی ہے اور تم بھی ہے اور کتنا گھپلا ہے (ہاہاہاہا) ۔ہم یہاں بیٹھے ہیں،بات چیت کر رہے ہیں،شام کا سمے ہے،کافی ہاؤس کھچا کھچ بھرا ہوا ہے ۔ہم نے کافی کے لیے کہا ہے ۔کافی کے آنے سے پہلے ہی ہم میں سے ایک، میں،تم یا وہ اٹھا جاتا ہے ۔چاندنی چوک میں چلا جاتا ہے،لاہور چلا جاتا ہے،سان فرانسسکو چلا جاتا ہے یا مر جاتا ہے ۔ہم یہاں،اسی کافی ہاؤس میں،اسی صوفے پر بیٹھے رہیں گے اور کافی پئیں گے ۔کتنا گھپلا ہے ۔میں تم اور وہ۔ یہ کون؟[۱۰]

بظاہر یہ ایک چکرا دینے والا لسانی معما اور مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ میں،تم بھی ہے اور وہ بھی ہے ۔ایک اعتبار سے یہ تاثر ٹھیک بھی ہے ۔انسانی شناخت و اظہار کے مسائل،دنیا و سماج میں انسان کا ہونا کسی معمے سے کم نہیں،اور نجانے اپنے اندر کس قدر مہملیت رکھتا ہے ۔میں را یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ میں،تم اور وہ کے اسمائے ضمیر محض لسانی نشان نہیں ہیں، بلکہ انسانی شناخت اور تقدیر سے جڑے ہیں ۔جب مَیں،تم یا وہ بنتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ میں اپنے آپ میں حتمی طور پر قائم نہیں ہے ۔مَیں کے اندر ایک خلا،ایک کمی،ایک گمشدگی ہے،جس کی سب سے بڑی علامت موت ہے ۔مَیں اپنی موجودگی میں عدم موجودگی رکھتا ہے،(جس طرح مَیں اپنی پہچان میں عدم پہچان رکھتا ہے)جسے کبھی 'وہ'اور کبھی 'تم' کی موجودگی بھرتی ہے،اس پیراڈاکس کے باوجود کہ ان کی موجودگی میں بھی عدم موجودگی ہے ۔میں را کے افسانوں میں موت کے کثرت سے ذکر کا اہم سبب یہی ہے ۔موت کی لازمیت،ہستی و وجود میں سب سے بڑا عدم وجود ہے ۔

'مَیں'، 'تم' اور 'وہ' نیم فلسفیانہ مضمرات ہی نہیں رکھتے ،سیاسی جہات بھی رکھتے ہیں ۔میں را کے علاوہ بھی جدید اردو افسانہ نگاروں نے 'مَیں' یا 'وہ' کو کردار بنایا ۔عام طور پر یہ سمجھا گیا کہ اسم معرفہ کی جگہ اسم ضمیر جدید عہد کے بے چہرہ فرد کی نمائندگی کرتا ہے؛ مَیں یا وہ کی کوئی خصوصی پہچان نہیں ۔یہ توجیہہ ایک حد تک ہی درست تھی ۔مثلاً اس جانب دھیان نہیں دیا گیا کہ مَیں کا صیغہ،کسی تجربے کو منفرد و مستند بنا کر پیش کرنے کا ایک قرینہ بھی ہے؛ مَیں کسی بھی تجربے،خیال،واقعے،تاثر کو داخلی،شخصی انداز میں ظاہر کرنے کا ایک 'کونشن' بھی ہے ۔نیز

میں، وہ یا تم چونکہ بنیادی طور پر بے مرکز ہیں، یا اپنے اندر ایک خلا رکھتے ہیں، اس لیے یہ خارج کی دنیا و سماج کا آسان ہدف ہیں۔ میں بقول مین راجم اور وہ بھی ہے؛ گویا میں کے خلا میں 'وہ' یا 'تم' در آتا ہے، اور میں کی دنیا کو تلپٹ کر سکتا ہے۔ یوں نظری طور پر میں کی داخلیت ہر لمحہ تم یا وہ کی خارجیت کی زد پر رہتی ہے۔ نہ تو مطلق داخلیت ممکن ہے، نہ مطلق خارجیت۔ یہی وہ پس منظر ہے جس میں مین را کے افسانوں میں جدید انسان کے وجودی شناختی مسائل، سیاسی مسائل کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ تاہم ان کی افسانوی تیکنیک کچھ اس قسم کی ہے کہ سطح پر وجودی مسائل اور زیرِ سطح سیاسی مسائل ہوتے ہیں۔ افسانہ "کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء" سرریئلی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک طرف میں، تم اور وہ ایک دوسرے سے ادلتے بدلتے ہیں تو سامنے اور عقب، محبت اور سیاست، فرد اور سماج، واقعہ اور نفسیاتی، مکالمہ اور خود کلامی ساتھ ساتھ، ایک دوسرے سے کندھا ملاتے ٹکراتے موجود ہیں۔ افسانے میں بظاہر مختلف، زمانی و مکانی طور پر جدا واقعات ایک سلسلۂ خیال میں بندھ گئے ہیں؛ اندر کی آوازیں، باہر کی صورتوں پر مسلط ہوتی، اور انھیں تہ و بالا کرتی محسوس ہوتی ہیں؛ لاشعور کے تاریک خیالات، شعور کی روشن دنیا میں دراندازی کرتے، اور ایک خوف و ترحم کی متضاد حالتوں کو تحریک دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اسی سرریئلی اسلوب کی وجہ سے وجودی تجربہ سیاسی جہت سے گتھ متھ جاتا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

"مارگریٹ مرگئی اور اسے مرے ہوئے بہت دن ہوگئے!"

"وہ تمھارے پاس تھی، تم نے اسے مرنے کیوں دیا؟"

"میں کیا کر سکتا تھا؟"

"ہاں تم کیا کر سکتے تھے"۔

"بابو جی وہ کتابیں آگئی ہیں!"

"کتابیں؟"

"جی ہاں، ہٹلر: اے سٹڈی ان ٹائرنی اور پارٹیشن ٹریجڈی!"

"باندھ دو!"

...

...

...

اسٹالین، روزویلٹ، چرچل صاحب! آپ نے ہٹلر کے ہاتھوں ساٹھ لاکھ جیوز کو کیوں مرنے دیا؟

ہم کچھ نہیں کرسکتے تھے؟

گاندھی، جناح، نہرو، لیاقت صاحب، آپ نے لاکھوں لوگوں کو فسادات کی بھینٹ کیوں چڑھنے دیا؟

ہم کچھ نہیں کرسکتے تھے!

کتنا گھپلا ہے؟

مارگریٹ مرگئی۔خدا کے پاس ہے۔مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہوگئے ہیں۔ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہوگئے ہیں۔پارٹیشن ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہوگئے ہیں۔

کتنا گھپلا ہے؟"

یہ نسبتاً طویل اقتباس اس لیے درج کیا ہے کہ مین را جو کچھ لکھتے ہیں،اس کی تلخیص ممکن نہیں۔آپ مین را کو اپنے لفظوں میں نہیں دہرا سکتے۔وہ لسانی اظہار کے بیش از بیش امکانات کو کھنگالتے ہیں۔نیز بیانیے میں خاموشی،استفہام، وقفے، قوسین، خط، نکتے کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ صرف معنی پیدا نہیں ہوتے؛ 'معنی کا تاثر'، خیال کی تصویر، لکھے ہوئے لفظ کی آواز بھی پیدا ہوتی ہے۔(ان کے افسانوں کو شاعری کی طرح رک رک کر پڑھنے کی ضرورت ہے)۔گویا وہ اپنے افسانوں میں 'کثیر آوازی' یعنی polyphony کی صفت پیدا کرتے ہیں۔آپ دیکھیے کہ اس افسانے میں کیسا ایک شخصی نوعیت کا واقعہ، قومی اور عالمی سیاسی واقعات سے جڑ گیا ہے۔ مارگریٹ کی موت، ہٹلر کی جارحیت اور پارٹیشن کے المیے سے وابستہ ہوگئی ہے۔افسانے کے بیان کنندہ یعنی میں کا شخصی صدمہ اس بنا پر مزید گہرا ہوگیا ہے کہ اس میں 'وہ' یعنی یہودیوں کا قتل عام اور 'تم' یعنی ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کی اموات شامل ہوگئی ہیں۔واضح رہے کہ اس افسانے میں مارگریٹ کی موت، اور یہودیوں اور ہندوستانیوں کی موت، ایک مشترک نکتہ تو ہے، مگر اس تحریر کو جو چیز آرٹ میں بدل رہی ہے، وہ رمزیہ طنز یعنی 'آئرنی' ہے۔یہ کیسی 'آئرنی' یا مین را کے لفظوں میں گھپلا ہے کہ "مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہوگئے ہیں۔ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہوگئے ہیں۔پارٹیشن ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہوگئے ہیں۔" کسی سے کچھ نہیں ہوسکا؛ نہ انھیں بھلایا جاسکا، نہ وقت زخموں کو بھر سکا، نہ یہ سمجھا جاسکا کہ ان سب واقعات

کو ہونے سے روکا کیوں نہ گیا۔ مارگریٹ کو مرنے سے سر جیت نہیں بچا سکا؛ اور روس کا اسٹالن، امریکا کا روز ویلٹ، برطانیہ کا چرچل، جرمنی کے ہٹلر کو یہودیوں کے قتلِ عام سے نہیں روک سکے؛ نیز بھارت کے نہرو، پاکستان کے جناح اور لیاقت فسادات کو نہیں روک سکے۔ کیسا گھپلا یعنی کیا ظلم، کیا آئرنی ہے! سب صاحبانِ اختیار اس قدر بے اختیار نکلے! یا شاید جتنا بے بس یا غافل سر جیت تھا، اتنے ہی بے بس یا غافل قومی و عالمی لیڈر بھی تھے۔ اس سے بڑھ کر آئرنی کیا ہو سکتی ہے کہ شخصی، قومی اور عالمی سطح پر ایک جیسا 'گھپلا' ہو! اور اس کے علم کے باوجود آدمی جینے پر مجبور ہو، اور اپنی اس مجبوری کو محسوس بھی کرتا ہو۔

مین را اپنے افسانوں میں طرح طرح کے 'افسانوی التباسات' پیدا کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ فکشن کے ذریعے، 'فکشن کی حقیقت خلق کرنے' کی اہلیت کو پوری طرح کھنگالنا چاہتے ہیں۔ وہ اس تناقض کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ فکشن، عظیم انسانی صداقتوں کو پیش کرتا ہے، مگر ان تک رسائی کے لیے طرح طرح کے جھوٹے واقعات، فرضی کردار، تخیلی صورتِ حال گھڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت و فنتاسی، روشنی و تاریکی، مشاہداتی واقعیت اور تخیلی ہیولے ایک دوسرے کو مسلسل تہ و بالا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا افسانہ، حقیقت و فنتاسی میں سے کسی ایک کو افسانوی عمل اور بیانیہ عمل پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت و فنتاسی میں سے کوئی ایک حاوی ہو جاتی ہے تو ان کا افسانہ یا تو سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کا صحافیانہ چربہ بن جاتا ہے، یا پھر محیر العقول فنتاسی، جس کا مقصد فقط تفریح ہوتا ہے، یا ایک طرح کا مداری پن۔ مین را سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کو بھی افسانے میں جگہ دیتے ہیں، دہلی، کناٹ پلیس، کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن وغیرہ کا ذکر بھی کرتے ہیں، مگر ان کے اردگرد، ان کے پہلو میں ایک تخیلاتی دھندلکا بھی اگاتے ہیں۔ مین را سامنے کی معمولی چیزوں، روزمرہ کے عام واقعات کے ذریعے زندگی کے بعض بنیادی سوالات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے کچھ انتظار حسین کی طرح پرانی اساطیر کی طرف رجوع نہیں کیا۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے افسانے سے ایک نئی اسطورہ تشکیل پاتی محسوس ہوتی ہے۔ اس امر کی مثال میں افسانہ ''مقتل'' اور ''وہ'' پیش کیا جا سکتا ہے۔

''مقتل'' ایک جدید اسطورہ ہے۔ یہ اسطورہ عبارت ہے، ایک آدمی کی بے رحم، لاتعلق، ویران، سیاہ دنیا میں، اس کے خلاف جدوجہد سے۔ وہ خود کو سنگین دیواروں کے ایک بند تاریک کمرے (جس پر قید خانے کا

گمان ہوتا ہے) کے باہر پاتا ہے؛ اسے معلوم نہیں کہ اسے کون وہاں، کب پہنچ گیا تھا؛ وہ ماضی کے بارے میں کچھ نہیں جانتا؛ اسے ایک صورتِ حال درپیش ہے کہ اسے دیواروں پر لگی کیلوں سے الجھتے ہوئے چھت پر پہنچنا ہے۔وہ بھوک، پیاس، ویرانی، سیاہی، دیوار، نوکیلی کیلیں اور وقت، سب کے احساس سے عاری ہو چکا ہے مگر اسے نا قابلِ بیان لذت کا احساس ہے۔یہ انوکھی لذت ہے کہ جس کی طلب بیٹھے بیٹھے ہنسا دے اور بیٹھے بیٹھے رلا دے۔یہ زخم کی لذت ہے۔زخم کی لذت ہی میں پیراڈاکس ہے کہ اس کی طلب بیک وقت ہنسا اور رلا سکتی ہے۔ اس پیراڈاکس کی وجہ ہی سے وہ اس لذت کا اسیر نہیں ہوتا، اور سیاہی اور ویرانی سے باہر نکلنے کی جی توڑ کوشش کرتا ہے۔چھت کے شیشے کو پتھر سے (جسے اس نے نیچے سے اوپر چھت کی طرف پھینکا تھا) توڑتا اور روشنی کو اندر آنے دیتا ہے۔پھر خود کمرے میں کود جاتا ہے۔آدمی کی یہ ساری جدوجہد، جدوجہد کا طریقہ، ویرانی و سیاہی سے نکلنے کے سلسلے میں استقامت ہمیں ایک اسطوری ہیرو (مثلاً سسی فس کی) کی یاد دلاتی ہے۔روشنی کے اندر آنے سے کمرہ بدی کی روشنی سے چمکنے لگتا ہے۔قدیم میز کی چھاتی میں چاقو پیوست ہے۔چاقو کے پھل کا حصہ جو میز کی چھاتی سے باہر رہ گیا ہے، اسی سے بدی کی روشنی نکل رہی ہے۔'بدی کی روشنی' اسی طرح کا ایک پیراڈاکس ہے جس طرح کی وہ لذت جس کی طلب آدمی کو ہنسا دے، رلا دے۔نیز یہ کتنی بڑی آئرنی ہے کہ آدمی ویران، سیاہ دنیا سے باہر آنے کی جدوجہد کرتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔یہ افسانہ اس لیے بھی جدید اسطورہ ہے کہ یہ جدید انسان کی جدوجہد میں کلاسیکی عہد کی استقامت و اخلاص کو ظاہر کرتا ہے، مگر جدوجہد کے نتیجے کی مہملیت کو پیش کرتا ہے۔'بدی کی روشنی' سے چمکنے والے کمرے میں موجود میز پر ایک بوسیدہ جلد والی فائل ہے، اور دیواروں پر تین تصویریں ہیں؛ ایک بوڑھے شخص، ایک بوڑھی عورت اور ایک جوان عورت کی۔فائل میں انھی تصویروں سے متعلق معلومات ہیں۔بوڑھے مرد نے لاعلمی کے جرم کی پاداش میں گلے میں پھندا ڈال کر خود کشی کی؛ بوڑھی عورت نے معصومیت کے جرم کی سزا میں دودھ میں زہر ملا کر موت کو گلے لگایا؛ اور جوان عورت نے فریب کے جرم میں سینے میں گولی کھا کر موت سے ہمکنار ہوئی۔کمرے میں چاقو موجود ہے، مگر تینوں کو قتل کرنے میں چاقو سے مدد نہیں لی گئی۔اسی فائل میں ایک کاغذ پر اس آدمی کا جرم لکھا گیا تھا اور سزا بھی تجویز کی گئی تھی۔"اے کہ تو نے مجرموں سے سمبندھ رکھا، تیری سزا عمر بھر کی قید تنہائی ہے" ۔اپنے بارے میں پڑھ کر آدمی اسی پتھر کو اٹھاتا ہے، جس سے اس نے بند کمرے کا چھت پر سے شیشہ توڑ کر اندر داخل ہوا تھا، اور اس پتھر سے

اپنی پیشانی پر ضرب لگاتا ہے۔کیوں؟اس کا جواب افسانہ نگار نے اپنے قارئین پر چھوڑ دیا ہے۔شاید وہ اپنی تقدیر کے خلاف احتجاج کرتا ہے،یا شاید اپنا ماتھا پھوڑ کر اپنی بے بسی کا اظہار کرتا ہے۔افسانے کا آخری جملہ ہے ''وہ پتھر اب بھی میرے پاس ہے''۔گویا جس پتھر سے اس نے کمرے میں داخل ہونے کا راستہ بنایا تھا،اور بعد میں جس سے اپنی پیشانی پر ضرب لگائی تھی،اسے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے؛اسے بیکار سمجھ کر پھینک نہیں دیا گیا؛بلکہ اس سے کوئی اور راستہ نکالا جاسکتا ہے،خود کو یا کسی اور کو زخمی کیا جا سکتا ہے؛کسی کے خلاف احتجاج کیا جاسکتا ہے۔پتھر افسانے کا اہم موتیف ہے۔

یہ افسانہ تاریخ کے اندر سفر کی اسطوری جدوجہد کی علامت کہا جا سکتا ہے۔اس سفر میں آدمی پر کھلتا ہے کہ تاریخ ایک مقفل ہے۔اس مقفل کو مقفل رکھا گیا ہے؛اس تک رسائی ایک پرصعوبت اور صبر آزما سفر کے بعد ممکن ہے۔تاریخ کو گہری تاریکی میں مخفی رکھا گیا ہے،جس کے باطن میں 'بدی کی روشنی' جگمگا رہی ہے۔یہ بدی کی روشنی کیا ہے؟یہی کہ تاریخ میں ان لوگوں کے نام روشن حروف سے لکھے گئے ہیں جنھوں نے انسانیت کے خلاف جرم کیے۔انھوں نے ان جرموں پر لوگوں کو موت کی سزا دی جو جرم تھے ہی نہیں۔لاعلمی،معصومیت اور فریب کو باقاعدہ جرم قرار دے کر ان کا دستاویزی ثبوت باقی رکھا گیا ہے۔یہی نہیں،آنے والے لوگوں کے لیے بھی سزا تجویز کر دی گئی ہے۔یعنی جو اس تاریخ کی تحقیق کریں گے،اس کی اصل تک رسائی کی سعی کریں گے، انھیں 'مجرموں' کا ساتھی سمجھا جائے گا،اور ان کے لیے تاعمر قید تنہائی ہے۔یہاں بھی وہی آئرنی ہے جو مین را کے دیگر کئی افسانوں میں ہے۔جو حقیقت کو جانتا ہے،اسے تنہائی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔نیز اس جانب بھی اشارہ ہے کہ جو لاعلم ہوتا ہے،یا معصوم (یعنی کچھ نہیں جانتا)اس کی 'سزا' موت ہے۔یہاں لاعلمی اور موت کی سزا دونوں پر رمزیہ طنز ہے۔آئرنی تو یہ بھی ہے کہ تاریخ اور اپنی تقدیر کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس پتھر ہے!

یہ افسانہ اس لیے بھی ایک جدید اسطورہ ہے کہ یہ ماضی کا ایک تاریک تصور پیش کرتا ہے۔جدید ادب میں ماضی سے،اجداد سے،روایت سے ایک شدید نوعیت کی بےزاری،اور بعض صورتوں میں نفرت پائی جاتی ہے؛بعض ریڈیکل جدیدیت پسند خود کو اپنے باپ کی نافرمان اولاد کہنے میں فخر محسوس کرتے رہے ہیں۔نیز جدید ادب ماضی کی عظمت کے کسی پرشکوہ بیانیے پر سخت شبہے کا اظہار کرتا ہے۔جو کچھ 'آج' درپیش ہے،اس کے اندر،اور اس کی وساطت سے زندگی کے چھوٹے بڑے معانی سمجھنے کی سعی کی جاتی ہے۔اس تفہیم کو مین را کا افسانہ

''وہ'' پیش کرتا ہے۔

''وہ'' مین را کے بہترین افسانوں میں شامل ہے۔ افسانہ زیادہ تر چھوٹے اور کچھ بڑے جملوں میں لکھا گیا ہے۔ یعنی پیراگراف نہیں بنائے گئے۔ اس سے افسانے میں ایک نسبتاً تیز ٹیمپو پیدا کرنے کی فنی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ٹیمپو افسانے کے مرکزی کردار ''وہ'' کے اضطراب سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ ایک معمولی سے واقعے کے گرد گھومتا ہے۔ دسمبر کی سرد رات کے دو بجے مرکزی کردار کی اچانک آنکھ کھلتی ہے۔ وہ فوراً بیڈ ٹیبل سے سگریٹ کا پیکٹ اٹھاتا ہے، سگریٹ نکال کر لبوں میں تھامتا ہے، اور ماچس تلاش کرتا ہے۔ ماچس خالی تھی؛ اسے وہ زور سے پٹخ دیتا ہے۔ ٹیبل لیمپ جلا کر کمرے میں دوسری ماچس تلاش کرتا ہے، مگر سب خالی ماچسیں ملتی ہیں۔ پورا کمرہ چھان مارتا ہے۔ کوئی دیا سلائی نہیں ملتی۔ ''سگریٹ اس کے لبوں میں کانپ رہا تھا۔ سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے!'' وہ چادر کندھوں پر ڈال کر باہر نکل آتا ہے۔ حلوائی کی دکان کے پاس پہنچتا ہے کہ شاید بھٹی میں کوئی دہکتا کوئلہ مل جائے۔ جونہی وہ بھٹی میں جھانکتا ہے، حلوائی کا ملازم جاگ پڑتا ہے، اور اسے کہتا ہے کہ ''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا اور بھٹی گرم ہوگی''۔ وہ پھر سڑک پر آجاتا ہے۔ وہ چلتا رہتا ہے، راستے اور روقت سے بے خبر ہو کر۔ اسے صرف یہی دھن ہے کہ اسے سگریٹ سلگانا ہے۔ راستے میں کئی لیمپ پوسٹ آتے ہیں، مگر ان کی مدھم روشنی فی الوقت اس کے کام کی نہیں۔ وہ چلتے چلتے ایک مرمت طلب پل کے پاس پہنچتا ہے جہاں سرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی ایک لالٹین لٹکی ہوئی ہے۔ وہ لالٹین سے سگریٹ سلگانے ہی لگتا ہے کہ سپاہی اس کی طرف بڑھتا ہے۔ اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں سب سگریٹ پی رہے ہیں۔ ان سے وہ ماچس طلب کرتا ہے مگر ذرا سی تفتیش کے بعد اسے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ''ماچس کہاں ملے گی؟ نہ ملی تو؟'' یہی سوچتے سوچتے، اور روقت، لیمپ پوسٹوں، سڑک اور بدن سے بے خبر وہ گرتا پڑتا سڑک پر چل رہا تھا۔ صبح ہو جاتی ہے۔ وہ دم بھر کو رکتا ہے، اور کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے کوئی آرہا تھا۔ اس کے لبوں میں بھی سگریٹ کانپ رہا ہے۔ اور وہ پوچھتا ہے کہ آپ کے پاس ماچس ہے؟ وہ حیران رہ جاتا ہے کہ اس سے ماچس طلب کی جا رہی ہے جس کے لیے وہ آدھی رات سے بھٹک رہا تھا۔ دونوں اپنے اپنے راستے پر چلے جاتے ہیں۔

بظاہر یہ سادہ سا افسانہ ہے، مگر اس میں اچھی خاصی معنوی تہ داری ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ معنوی تہ داری محض سگریٹ کو علامت بنانے کی مدد سے پیدا نہیں کی گئی۔ سرسری نظر میں یہ افسانہ سگریٹ نوشی کی علت کی

مضحکہ خیزی کو پیش کرتا ہے۔(افسانے میں دو مقامات پر 'وہ' خود سے یہ سوال کرتا ہے کہ اس نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے؟) اگر افسانہ بس اسی معنی تک محدود ہوتا تو اسے مین را کا بہترین افسانہ کہنا پرلے درجے کی بدمذاقی ہوتی۔ گہری نظر سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ افسانے میں کچھ غیر معمولی معانی ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ سگریٹ سلگانے کے لیے ماچس کی تلاش میں جس سنجیدگی، اندر کے گہرے اضطراب، اور ہر شے سے بے خبری کا ذکر ہوا ہے، ان سے ہمارا دھیان عظیم مقاصد کے حصول کی لگن کی طرف جاتا ہے۔ دیکھیں تو سگریٹ جیسی معمولی شے، اور اس کے لیے دیا سلائی کی تلاش کی غیر معمولی لگن میں کوئی مناسبت محسوس نہیں ہوتی۔ اسے ہم کسی حد تک ایک 'گروٹیسک' صورت حال کہہ سکتے ہیں۔ اس میں اگرچہ وہ کراہت نہیں جو گروٹیسک سے مخصوص ہے، مگر معمولی اور غیر معمولی، حقیر اور عظیم کا تضاد ضرور ہے۔ یہ تضاد ہمیں جدید عہد کی ایک بنیادی سچائی سے آگاہ کرتا ہے: انسانی ہستی کے بڑے معانی کی جستجو کا میدان، حقیقی روزمرہ اور دروپیش زندگی ہے؛ جدید انسان ماضی کے کبیری بیانیوں، بڑے بڑے نظریات، پرشکوہ عقائد کے سلسلے میں سخت متشکک ہے۔ کلاسیکی فکشن کا ہیرو، ہستی میں معنی پیدا کرنے یا ہستی کے معانی کی تلاش کے لیے نامعلوم مقامات کا طویل، پرصعوبت سفر کرتا تھا، (حاتم طائی کے اسفار یا پریم چند کی کہانیاں یاد کیجیے) مگر جدید فکشن کا ہیرو (جو زیادہ تر متوسط اور نچلے متوسط طبقے کا فرد ہے) اپنی عام زندگی، اور اس کی معمولی چیزوں میں ہستی کے معانی تلاش کرتا ہے؛ وہ اپنی روزمرہ زندگی میں شامل اشیا، مشاغل، لوگوں، سیاست، سماج سب چیزوں کے اثر و معنی کو اپنے اندر ٹٹولتا ہے۔ جدید فکشن میں ہستی کے معانی کی 'عظمت' اور عام زندگی کے 'معمولی پن' کا تضاد واضح رہتا ہے۔ مین را کے انسان کی دنیا ''یہ، اس لمحے، آج'' سے عبارت ہے، نیز یہ دنیا 'آج' کی اس معنویت کی حامل ہے جسے انسان خود اپنے تجربے سے طے کرتا ہے۔ یعنی جدید انسان کی دنیا معانی سے خالی نہیں، 'غیر' کے قائم کردہ معانی کے انکار سے عبارت ضرور ہے۔

افسانے میں نقطۂ ارتکاز یعنی focalisation کیا ہے؟ کیا سگریٹ یا اس کی علت ہے؟ بجا کہ دونوں کا ذکر ضرور ہے، مگر افسانے میں 'وہ' کی جس ذہنی و احساسی حالت کو منکشف کرنے پر زور دیا گیا ہے، وہ 'ماچس یعنی آگ' کے نہ ملنے کی ہے۔ ایک ایسی شے، جس کی شدید طلب وہ اچانک آنکھ کھلنے کے بعد کرتا ہے۔ اس پر منکشف ہوتا ہے کہ وہ شے اس کی زندگی سے، اور باہر کی دنیا میں غائب ہے۔ افسانے میں ہمیں یہ جملہ ملتا ہے: ''ایک بار آنکھ کھل جائے، پھر آنکھ نہیں لگتی''۔ 'وہ' کی آنکھ کھلی ہے، اور اسے معلوم پڑتا ہے کہ اس کی زندگی

سے آگ غائب ہے۔ یہ ایک انکشاف کا لمحہ ہے؛ وہ ہر شے کو تہ و بالا کر ڈالتا ہے، مگر اس کی یہ ساری کوشش اسے فقط یہ باور کراتی ہے کہ اس کی زندگی سے آگ غائب ہے۔ یہاں سگریٹ سلگانا، خود کو زندہ رکھنے کی شدید آرزو کی علامت بن گیا ہے۔ اس بات کی تائید اس جملے سے بھی ہوتی ہے "سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے"۔ وہ آگ کی تلاش میں، وقت، راستے، بدن سے بے خبر ہو کر مارا مارا پھرتا ہے۔ اسے آگ کہیں سے نہیں ملتی۔ حلوائی کی دکان پر اسے پتا چلتا ہے کہ آگ سیٹھ کے پاس ہے، اور جب وہ لیمپ سے آگ 'چرانے' کی کوشش کرتا ہے تو اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں آگ موجود ہے، مگر اسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ ایک زاویے سے دیکھیں تو یہاں سماج کے استبدادی اداروں پر طنز کیا گیا ہے، جو اس آگ پر قابض ہو کر عام آدمی کو اس سے پرے رکھتے ہیں۔ یہ سیاسی معنی قدرے واضح ہونے کے باوجود کچھ زیادہ اہم نہیں۔ افسانے کے اس حصے کی قراءت یوں بھی تو ہو سکتی ہے کہ 'وہ' اس الیوژن کا شکار تھا کہ اسے وہی آگ درکار ہے جو سیٹھ یا سپاہیوں کے پاس ہے۔ وہ آگ باہر موجود ہی نہیں جو اسے چاہیے تھی؛ چونکہ وہ آگ باہر نہیں، اس لیے اس پر کسی کو اجارہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ افسانے کا آخری ٹکڑا مذکورہ الیوژن کو ختم کرتا ہے۔

وہ اس کے قریب آ کر رکا۔

اس کے لبوں میں سگریٹ کانپ رہا تھا۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں...

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔[۱۲]

پوچھنے 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔ یعنی تاریکی چھٹ گئی ہے، اور الیوژن دور ہو گیا ہے۔ 'وہ' کی ملاقات 'خود' سے ہوتی ہے۔ دونوں کے منھ میں سگریٹ کانپ رہا ہے، اور دونوں کو ماچس چاہیے۔ رات بھر سڑک پر مارے مارے پھرنے والے 'وہ' سے 'خود' حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ اس کے پاس ماچس نہیں ہے؟ یعنی کیا واقعی اس کے پاس آگ نہیں ہے؛ یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ اس کے پاس آگ نہ ہو۔ جب وہ عذر تراشنے لگتا ہے تو پوچھنے روانہ ہونے والا 'وہ' بات سنے بغیر آگے بڑھ جاتا ہے، یعنی یہ کہتے ہوئے کہ کمال ہے، اسے اپنی ہی آگ کا

علم نہیں، یا یہ کیسا آدمی ہے جو اپنا انکار (disown) کر رہا ہے۔ ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا پہلا حصہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہے؛ یہاں ماڈل ٹاؤن، راستہ، راستے میں لگے لمپ پوسٹ، حلوائی کی دکان، ٹوٹا ہوا پل، پولیس اسٹیشن، سپاہی، ان کا کرخت رویہ سب کچھ جانا پہچانا ہے، مگر آخری مختصر ٹکڑا ایک قسم کی فنتاسی ہے۔ ہم اچانک باہر کی مانوس دنیا سے اندر کی اجنبی، دھندلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔ ان کی گفتگو کو آپ ہم کلامی کہیے یا خود کلامی، ایک ہی بات ہے۔ ایک زاویے سے یہ حصہ 'وہ' کی دو میں تقسیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا 'وہ' کے دوہرے وجود کی فنتاسی ابھارتا ہے، اور دوسرے زاویے سے 'وہ' کی خودشناسی کی خبر بھی دیتا ہے جو 'وہ' کی گھر واپسی کے سفر کے بعد ممکن ہوئی ہے۔

مین را کے افسانوں میں سیاہی و موت کے سلسلے میں ایک فنکارانہ ذہن کی جد و جہد ملتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مین را کے افسانوں کا ہیرو (اگرچہ جدید افسانہ، ہیرو کے کلاسیکی تصور کا مضحکہ اڑاتا محسوس ہوتا ہے) یا زیادہ مناسب لفظوں میں کبیری کردار (protagonist) ایک جدید آرٹسٹ ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں دنیا، ذات، آج، کل، میں، تو، وہ اور ان سب کی کشمکش کا جو تصور ظاہر ہوا ہے، وہ ایک 'جدید حسیت کے حامل' فنکار کا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے سوانحی افسانے لکھے ہیں۔ بلاشبہ ان کے افسانوں میں سوانحی عناصر ہیں؛ جیسے اکثر افسانوں میں دہلی، کناٹ پلیس اور اس کے کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن، ہسپتال اور ان جگہوں کا ذکر ملتا ہے جن سے مین را کا تعلق رہا ہے۔ نیز کچھ افسانوں میں مین را نے، منٹو کی طرح اپنا اصل نام تک لکھا ہے۔ مگر یہ سوانحی عناصر افسانے میں شامل ہو کر اپنی مخصوص سوانحی حقیقت کو افسانوی عمومیت میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ سوانحی واقعیت، افسانوی داخلیت و اشاریت میں بدل جاتی ہے۔

یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی ہیرو کے لیے فنکار کا انتخاب کیوں کیا؟ نیز کیا اس سے ان کے افسانے محدود یا ایک خاص ذہنی صورتِ حال میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے؟ یہ سوال اس حقیقت کے سیاق میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بڑے فکشن میں زندگی کے مختلف، متنوع، متضاد، تکثیری پہلو ملتے ہیں۔ باختن ایسے فکشن کو مکالماتی (dialogical) کہتے ہیں۔[۱۳] یعنی فکشن نگار محض زندگی کو محض ایک زاویے یا تناظر میں پیش کرنے کے بجائے مختلف و متنوع تناظرات میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مین را کے یہاں ہمیں تنوع، تضاد، تکثیریت کے عناصر ملتے ہیں؛ تاہم ان کی نوعیت 'سماجی' نہیں، 'نفسیاتی' ہے۔ یعنی

مین رانے سماج کے مختلف طبقات ،مختلف زاویۂ نظر کے حامل افراد، زندگی وسماج کی متنوع صورتِ حال سے متعلق سیدھے سادے انداز میں افسانے نہیں لکھے،مگر اپنے افسانوں میں ایک ایسی نفسی حالت کوضرور جگہ دی ہے، جو تضاد وتنوع کو اپنی گرفتِ فہم میں لاسکتی ہے،اور زندگی سے متعلق ایک خاص (فنکارانہ)بصیرت کوتخلیق کر سکتی ہے ۔لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ کسی محدود ذہنی صورتِ حال میں مقید نہیں ہوا، بلکہ ایک خاص فنکارانہ بصیرت کا حامل بنا ہے ۔نیز ان کے کچھ افسانوں میں زندگی سے ایک جمالیاتی رشتہ قائم کرنے پر اصرار ملتا ہے(مثلاً ''ہوس کی اولاد'')۔یہاں تک کہ خودکشی میں بھی جمالیاتی قدروں کے احترام پر زور ملتا ہے(مثلاً افسانہ ''بے زاری'')۔ جہاں تک فنکار کو اپنے افسانوی کردار کا پروٹو ٹائپ بنانے کا سوال ہے تو (ان کے افسانوں کو پڑھ کر)یہ وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ہستی ،وجود،سماج ، وقت، تقدیر کے ساتھ ایک پر جوش تخلیقی رشتہ استوار کرنے میں یقین رکھتے ہیں ۔ان کے افسانوں کے تمام مرکزی کردار ایک ولولہ انگیز تخلیقی لمحے یا تجربے کی تلاش میں نظر آتے ہیں؛ وہ دنیا وتقدیر کے سلسلے میں ایک منفعل رویہ نہیں رکھتے؛ وہ اپنی حقیقت ،اپنی تقدیر،اپنی حالت خود خلق کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ بجا کہ وہ خود کو تاریکی، سیاہی ،موت ، ویرانی ،تنہائی، بیگانگیت میں محصور پاتے ہیں،مگر وہ منفعل نہیں ہیں؛ وہ اپنی حالت کو،اس کی پوری شدت کے ساتھ،اور پورے اخلاص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں؛ وہ اسے باوقار انداز میں قبول کرتے ہیں ؛ وہ اپنے اندر کی خباثتوں ، ہوس ،موہ، کرودھ،انتقام،انا پرستی اور دیگر کمزوریوں کو تسلیم کرتے ہیں، یعنی اپنی بشریت کی ملکیت کو قبول کرتے ہیں؛ وہ خود سے بھاگ کر کسی تخیلی ، مابعدالطبعیاتی دنیا میں پناہ نہیں لیتے؛ مگر وہ روشنی کی تلاش کرتے ہیں ۔ان کا روشنی کا تصور بھی بشری ہے؛ انھیں ایک ایسی روشنی کی جستجو ہے جو زندگی ،اور اس کی فنا پذیری کے ساتھ ایک والہانہ،تخلیقی رشتے سے پیدا ہوتی ہے ۔اس ضمن میں ''کوئی روشنی،کوئی روشنی'' کے سلسلے کے تین افسانے قابلِ ذکر ہیں۔

''کوئی روشنی،کوئی روشنی'' کے افسانوں کا آغاز خلیل الرحمٰن اعظمی کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

میں شہید ظلمتِ شب سہی مری خاک کو یہی آرزو
کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اس شعر میں واقعیت اور خواب کی جدلیت ملتی ہے؛ متکلم کے لیے ظلمت ایک واقعہ ہے،مگر اس کا خواب اور آرزو یہ ہے کہ اسے کوئی روشنی مل جائے ۔گویا متکلم ایک حالت کو جی رہا ہے،اور اس کے برعکس حالت

کی آرزو کر رہا ہے۔تا ہم مین را کے افسانے اس شعر کی تفسیر نہیں ہیں۔مین را کے افسانوں کا ہیرو، جس کا نام گیان ہے،اور وہ ایک افسانہ نگار ہے،اسے 'کوئی روشنی' نہیں 'اپنی روشنی' چاہیے۔پہلے افسانے میں ستائیس سالہ، دبلے پتلے گیان کے شب وروز کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔وہ اکیلا رہتا ہے۔ایک ہسپتال کی لیبارٹری میں ملازمت کرتا ہے۔شام کوئی ہاؤس میں پہنچتا ہے؛اپنے ادبی دوستوں سے بات چیت کرتا ہے۔رات کو گھر آتا ہے۔چائے سگریٹ کا شوقین ہے۔صبح، رات جس وقت کوئی خیال گرفت میں آجائے،لکھنا شروع کر دیتا ہے۔اس کے کمرے میں ایک کیلنڈر اور ایک تصویر ہے۔تصویر البیر کامیو کی ہے،جس کی ''آنکھوں سے یاسیت جھلک رہی ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خود کشی کی پیچیدگیوں میں کھو گیا ہے''۔گیان کو ان کیلنڈروں سے وحشت ہے جن پر اوتاروں اور سیاسی لیڈروں کی تصویریں ہوں۔یہ دونوں باتیں گیان کے سماج کے ساتھ رشتے پر روشنی ڈالتی ہیں۔اسے کامیو پسند ہے،مذہبی و سیاسی رہنما نہیں؛ یعنی وہ اپنی زندگی میں آرٹ اور آرٹسٹ کو تو شامل رکھنا چاہتا ہے،مگر سیاست و مذہب اور ان کے ٹھیکیداروں کو خارج رکھنا چاہتا ہے۔چنانچہ جب وہ کافی ہاؤس کے پاس نہرو کو تقریر کرتے ہوئے سنتا ہے تو طنزیہ تبصرہ کرتا ہے: ''یار یہ شخص اپنا علاقہ بھی contaminate کر رہا ہے...!''اگر ہم اس افسانے کو مین را کے دیگر افسانوں سے الگ کر کے پڑھیں تو لگے گا کہ مین را ادب وفن کی دنیا کی خود مختاری میں یقین رکھتے ہیں،اور ریاست وسماج کے کسی ادارے کو ادب و فن کی دنیا میں دراندازی کی اجازت نہیں دیتے۔لیکن اگر اسے دیگر افسانوں کے ساتھ ملا کر اور خود اس افسانے کے بنیادی تھیم (روشنی کے لیے) کی روشنی میں پڑھیں تو دوسری رائے قائم ہوگی۔گیان اور اس کے دوستوں کا وہ کون سا علاقہ ہے جسے سیاست دان آلودہ کر سکتا ہے،اور کیسے آلود کر سکتا ہے؟ان کا علاقہ 'اپنی روشنی' کی تلاش کا ہے۔گیان کے قلم سے جب سفید، بے داغ،کنوارے کاغذ پر متناسب الفاظ جنم لیتے ہیں تو اس کے ذہن میں سیاہی ابل رہی ہوتی ہے،اور پیٹ میں بھوک۔وہ اپنے ذہن کی سیاہی کی مدد سے اپنی روشنی خلق کرتا ہے۔

دہلی شہر میں گیان کا سانس گھٹنے لگتا ہے تو وہ گاؤں چلا جاتا ہے۔شہر سے گاؤں گیان کا، روشنی کی جستجو کا سفر ہے۔یہاں اسے گیان یہ ہوتا ہے کہ ''گرد وغبار سے اٹی ہوئی ایک آدمی کی دنیا ... گرد وغبار تہ در تہ اس کی دنیا پر جم چکے تھے اور وہ... ایک آدمی... ایک اکائی جو واضح ہوتے ہوئے بھی غیر واضح تھی''۔وہ مزید سفر کرتا ہے تو اپنی ذات کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے۔پھر اسے شمشان گھاٹ کی یاد آتی ہے،جہاں اس نے اپنے

باپ کی جلی ہوئی ہڈیاں جمع کی تھیں (غالباً ''آتما رام'' اسی واقعے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے)، اور یہ لمحہ ایک 'وجودی تجربے' کا ہے، جس کے دوران میں وہ اپنی زندگی کے راستے کا انتخاب کرتا ہے؛ اپنی تقدیر اپنے ہاتھ میں لیتا ہے۔ روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرو اختیار کرتا ہے، اور یہ وہی راستہ ہے جسے ایک جدید تخلیق کار اختیار کر سکتا ہے، اور جس کی مثال کامیو کے یہاں ملتی ہے۔ اس راستے میں گیان بیک وقت بے حس اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔ اس کا خالق، اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔ ''اب اسے محبوبہ نہیں بھاتی، ہاتھوں کا ترانہ بھاتا ہے''۔ ہاتھوں کا ترانہ، ہاتھ میں قلم کی روانی ہے۔ یہ ٹکڑا دیکھیے جس میں گیان نے محبوبہ کے سلسلے میں بے حسی اختیار کرنے کے بعد محبوبہ کی شبیہہ تخلیق کرتا ہے۔

> کھلے ہوئے اور کندھے پر پھیلے ہوئے سنہری سیاہ بال، صاف شفاف پیشانی، سیدھی سادی بھنویں، نیم خوابیدہ آنکھیں جیسے نیلی جھیلوں میں دیے لو دے رہے ہوں، دبے دبے سے گلابی ہونٹ اور چہرے کی سلگتی ہوئی رنگت جیسے لپٹوں کو ڈھال کر شبیہہ کی تشکیل کی گئی ہو اور لپٹوں ہی سے ڈھالا گیا اس بے نام ہستی کا بدن، شہد سے بھری ہوئی، جوان، پکی ہوئی گول چھاتیاں اور ان کی گلابی منھ بند کلیاں جو صرف ہوا اور پانی کے لمس سے مانوس ہیں... سکوت کے پروں پر اڑتی ہوئی آواز دل کی دھڑکن کی طرح محسوس ہوتی ہے... جس کی تصویر لفظوں کی محتاج ہے نہ رنگوں کی... تصور کی محتاج ہے... دیوانے کے خواب کی محتاج ہے...
> ''میں خالق ہوں، دیوانے کے خوابوں کا... خدا...''
> ''خدا....''[۱۴]

یہ اقتباس دنیا اور آرٹسٹ کی دنیا کے باہمی رشتے کی پیچیدگی اور اس کی معمائی صورت (problematic) کو واضح کرتا ہے۔ وہ دنیا، سیاست و مذہب کے علم برداروں اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے دوری اختیار کرتا ہے، تا کہ وہ 'اپنے خالق' سے متعارف ہو سکے۔ خالق سے تعارف 'لکھنے' کے دوران میں، لکھنے کے طفیل اور لکھنے سے پیدا ہونے والی موسیقی کے سبب ہوتا ہے؛ یہ خالق 'باہر، ماورا' میں نہیں، تخلیق کے دوران میں، تخلیق سے جنم لینے والے سوز و ساز میں وجود رکھتا ہے۔ چونکہ یہ خالق ہے، اسے لیے وہ محبوبہ، دنیا، سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے؛ کیونکہ وہ ان سب کو (یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے؛ لہٰذا ان سب سے اس کی

دوری، حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔ یہ سب اس کے عملِ تخلیق میں جنم لیتے رہتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ جس تنہائی کا وہ باہر کی دنیا میں شکار ہوتے ہیں، وہ تخلیق میں ختم ہو جاتی ہے؛ ان کا مخفی حسن، ان کا مستور رنج، نیز وسیع سماجی وفطری تناظر میں ان کی معنویت سامنے آتی ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالق کو اپنی تشکیل دی گئی شبیہہ عزیز ہوتی ہے۔ کیونکہ شبیہہ میں اس کا اعجازِ تخلیق، اس کا سوز وساز ظاہر ہوتا ہے؛ شبیہہ میں محبوب، سیاست، مذہب کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ ہو تو شبیہہ contaminate ہو جاتی ہے۔

تاہم 'خدا' یا فنکار کی دنیا میں وہ سکوت بھی شامل ہے، جس کی تصویر لفظوں میں آسکتی ہے نہ رنگوں میں۔ حقیقت یہ ہے کہ 'خدا' یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی کو سنتا ہے؛ جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛ جہاں رنگ، الفاظ نہیں ہوتے، صرف ہیئتیں ہوتی ہیں۔ مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔ اپنی روشنی کی تلاش میں خالق اور 'خدا' کو اس تنہائی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جسے صرف وہی اپنے اندر پیدا کرتا، اور محسوس کرتا ہے۔ مین رااس نازک نکتے کو اپنے افسانے میں فراموش نہیں کرتے کہ ایک آرٹسٹ جب خالق یا 'خدا' بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیرو کا 'ہمارشیا' ہے، اور اسی میں اس کا المیہ چھپا ہے۔ گیان روشنی کے حصول کے لیے شام ڈھلے گاؤں سے پرے ایک ٹیلے پر چلا جایا کرتا تھا۔۔ ۵ دسمبر کو بھیانک طوفان آیا، بجلی کڑکی اور اس خالق کو ڈس گئی۔ یہ آرٹسٹ اپنی روشنی کی جستجو میں مر گیا۔ افسانے میں معکوس طور پر اس واقعے کی طرف اشارہ ہے کہ گیان 'موسیٰ' نہیں تھا کہ ٹیلے پر جلوہ گر ہونے والی روشنی اس کی نجات دہندہ بنتی۔ کیا آئرنی ہے کہ اس کی روشنی کی تلاش میں کوئی کھوٹ نہیں تھا، پھر بھی وہ المناک انجام سے دوچار ہوا؛ اس کی سعی اخلاص کے باوجود کامیاب نہیں ہوئی۔ اس نے دنیا کو ہجوم کی نظر سے بھی نہیں دیکھا تھا، اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، اور اس کے نتیجے میں اسے دنیا بالکل مختلف نظر آئی۔ (اس 'مختلف دنیا' میں وہ قیام نہ کر سکا)۔ اس کی اپنی آنکھ ہی اس کی روشنی تھی۔ اس کی روشنی کے حصول کی جدوجہد تو باقی رہ گئی، مگر وہ خود باقی نہیں رہا۔ مین را کا افسانہ خود روشنی پر بھی یہ استفہامیہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے کہ کیا واقعی روشنی موجود ہے؟ ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛ روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔ اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈائلیما بھی کہہ سکتے ہیں۔ روشنی اپنی اصل میں ایک

مابعدالطبیعیاتی تصور ہے، جسے اس طبیعی دنیا میں حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو ہر طرح کی مابعدالطبیعیات سے انکار کر چکی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید ادب نے پرانی مابعدالطبیعیاتی دنیا سے خود کو منقطع کرنے کے بلند بانگ دعوے کے باوجود، اس کی بعض علامتوں کو نہ صرف قائم رکھا، بلکہ ان سے کام بھی لیا؛ جدید ذہن میں ماقبل جدید دنیا کی یادداشت باقی رہی۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ مین را کے آرٹسٹ ہیرو کے تصور میں بار بار سادھو جھلک دکھلاتا ہے؛ اسے ہم ایک جدید تصور میں پرانے تصور کی یادداشت کا کھیل کہہ سکتے ہیں۔ سادھو کو روشنی مل جاتی تھی، مگر آرٹسٹ ہیرو کے حصے میں سادھو کی مانند روشنی کی جستجو آتی ہے، روشنی نہیں۔ تاہم وہ سادھو کے برعکس تاریکی و سیاہی کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ جدید ادب میں جو آئرنی اور پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا بڑا سبب یہی تھا۔ جدید ادب کے اس ڈائلیما کو جس فکشن نے عبور کیا، اسے ہم مابعدجدید کہہ سکتے ہیں۔

مین را اپنے علامتی افسانوں کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔ اس غلغلے میں ان کے وہ افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں، جو 'غیر علامتی' ہیں، یا علامت کے خاص تصور میں جگہ نہیں پا سکے۔ یہاں ہم خاص طور پر ''بھاگوتی''، ''دھن پتی''، ''آتما رام''، ''غم کا موسم'' اور طویل افسانہ ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' جیسے افسانوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کمپوزیشن سیریز اور ''مقتل''، ''وہ''، ''میرا نام میں ہے'' جیسے افسانوں سے مختلف ہیں؛ نہ صرف اپنے موضوعات کے سبب، بلکہ اسلوب، پلاٹ، واقعہ سازی وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ مین را نے علامتی افسانوں میں زبان کے ذریعے فکشنی حقیقت خلق کرنے پر غیر معمولی توجہ دی ہے، جب کہ مذکورہ افسانوں میں حقیقت کی ترجمانی کو مقصود بنایا ہے۔ یہ حقیقت نفسیاتی اور سماجی ہے۔ چنانچہ انھیں بڑی حد تک 'نفسیاتی، سماجی حقیقت نگاری' کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ یہ بھی دیکھنے والی بات ہے کہ مین را نے آغاز میں یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس طور اپنا رشتہ منٹو (اور بیدی) کی روایت سے قائم کیا تھا۔ یہ درست ہے کہ انھیں اس روایت میں رخنے نظر آنے لگے تھے، اور انھوں نے علامتی اسلوب اختیار کیا؛ تاہم اس اسلوب کو انھوں نے ترک نہیں کیا۔

''بھاگوتی'' (۱۹۵۷ء میں لکھا گیا مین را کا پہلا افسانہ) اور ''دھن پتی'' کو پڑھتے ہوئے منٹو بار بار یاد آتے ہیں۔ ان میں حاشیائی کرداروں کی سماجی صورت حال اور نفسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں کے انجام میں چونکانے کا وہی عنصر ہے جو ہمیں منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ بھاگوتی محلے بھر کی عورتوں کے حمل گراتی ہے،

لیکن جب اس کی بیٹی دھن پتی حاملہ ہوتی ہے تو پہلے سخت غصے میں آتی ہے اور پھر قطعی غیر متوقع طور پر اپنی بیٹی کو حمل گرانے سے اس لیے باز رکھتی ہے کہ اب سمجھنے لگتی ہے کہ حمل گرانا سب سے بڑا پاپ ہے۔ ''دھن پتی'' میں دھن پتی اپنے چھوٹے بھائی سے جنسی شرارت کرتی ہے اور ایک نوعمر لڑکے سے شادی کے بعد اپنے دیور دھرم داس سے جنسی مراسم قائم کرتی ہے۔ جب دیورانی اسے طعنہ دیتی ہے تو اس سے انتقام لیتی ہے۔ دھرم داس کو اس کی بیوی کے خلاف اکساتی ہے؛ وہ اسے قتل کر دیتا ہے، اور عمر قید کی سزا پاتا ہے۔ جب اسے اس کا شوہر اوم بتاتا ہے کہ بڑے بھائی کو عمر قید کی سزا ہو گئی ہے تو دھرم داس کے روتے ہوئے بیٹے کو سینے سے لگا کر کہتی ہے ''آج سے میں تیری ماں ہوں''۔ برے کرداروں کے اندر بھلائی دریافت کرنے کی یہ وہی تیکنیک ہے، جسے منٹو نے سب سے زیادہ برتا۔ تاہم واضح رہے کہ مین را منٹو کی روایت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، اس کی نقل نہیں کرتے۔

''آتما رام'' بھی مین را کے ابتدائی افسانوں میں شامل ہے۔ اسے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ پورا افسانہ بلدیو کی کشمکش کے بیان پر مرتکز ہے۔ بلدیو کی کشمکش کا مرکزی نکتہ ایڈی پس کمپلیکس کہا جا سکتا ہے، جسے خود بلدیو کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ بلدیو کا والد نتھو رام پہلی عالمگیر جنگ کے دنوں میں میٹرک کرنے کے بعد برطانوی فوج میں بھرتا ہوا۔ ترقی کرتے کرتے آرڈر آف برٹش انڈیا کا تمغہ حاصل کیا۔ ''نتھو رام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا لقب'' جب کہ ''بلدیو، کمزور، دبلا پتلا، باپ کی سماجی شخصیت اس کا کامپلیکس اور فرار... مارکس، بدھ، دوستوئیکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش''۔ بلدیو کا کردار بھی 'آرٹسٹ ہیرو' کا ہے۔ وہ باپ کی سماجی حیثیت کو اپنا حوالہ نہیں بنانا چاہتا؛ وہ الگ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ اس کی باپ کے خلاف بغاوت، درحقیقت روایت و وراثت اور سماجی مراتب کے خلاف بغاوت ہے۔ اس بغاوت کا اظہار اس وقت شدت سے ہوا ہے جب وہ شمشان بھومی میں اپنے باپ کے پھول چننے آتا ہے (جو ایک دن سیر کرتے ہوئے انتقال کر گیا، اور اسے لاوارث سمجھ کر سیوا کمیٹی نے اس کا انتم سنسکار کیا تھا)۔ ''ہندوؤں کی ان رسوم کو ادا کرنے کا عمل اسے ذلت آمیز محسوس ہو رہا تھا اور اس کے باپ کے پھول جو محض ہڈیوں کے چھلکے تھے، اس کی آنکھوں میں چبھنے لگے تھے''۔ اسی طرح وہ جمنا کو پوتر کٹر کہتا ہے۔ بلدیو نے اپنی راہ کی تلاش میں مشرق و مغرب کی عظیم شخصیات جیسے مارکس، بدھ، دوستوئیکی، بلزاک کی طرف رجوع کیا تھا، اور وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ موت کی یہ رسوم کھوکھلی ہیں؛ ان کا کوئی مطلب ہی نہیں ہے۔ بلدیو کا المیہ یہ ہے کہ اسے اپنی رائے، اپنی فکر

کے خلاف چلنا پڑتا ہے۔وہ باپ کے سلسلے میں کمپلیکس رکھتا ہے،اور ہندوؤں کی بعد از موت کی رسوم کو ذلت آمیز قرار دیتا ہے،اس کے باوجود اسے باپ کی موت پر صدمہ ہوتا ہے،اور رسوم ادا کرنا پڑتی ہیں۔وہ ایڈی پس کمپلیکس کے زیر اثر باپ کو چھوڑ کر چلا گیا،لیکن باپ کی موت کی خبر اسے شدید صدمے سے دوچار کر دیتی ہے۔اس کے دل اور ذہن میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔وہ رونا چاہتا ہے،مگر اس کا ذہن موت کو معمول کی بات سمجھتا ہے۔دل اور ذہن میں جنگ کا آغاز اسی لمحے ہوا تھا جب اس نے باپ کی سماجی شخصیت کے سلسلے میں کمپلیکس محسوس کیا تھا۔ایڈی پس کمپلیکس میں باپ،روایت،اتھارٹی کے ضمن میں دوجذبی (ambivalent) رجحان ہوتا ہے۔نفرت اور محبت،گریز اور کشش،انسپریشن اور ڈپریشن کے متضاد جذبات بیک وقت ایک ہی شے کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں۔بلدیو اپنے باپ سے انسپائر بھی تھا؛اس نے ایک اپنی راہ بنانے کی انسپریشن اپنے باپ سے حاصل کی تھی،کیونکہ اس کا باپ بھی سیلف میڈ تھا۔وہ باپ کی مانند ہی اپنی الگ شناخت چاہتا تھا،اور یہ اسی وقت ممکن تھا،جب وہ باپ کی مثالی شخصیت کے سائے سے دور ہو۔وہ باپ سے دور چلا گیا تھا،باپ کی طرح ایک اپنی شناخت بنانے کے لیے۔لیکن والد کے انتقال کی خبر نے اسے ایک نئی صورتِ حال سے دوچار کیا۔یہ کافی الجھی ہوئی جذباتی حالت تھی۔اس میں کچھ نیا پن تھا اور کچھ پرانا پن،اور دونوں باہم الجھ گئے تھے۔ایک طرف اسے احساسِ جرم ہو رہا تھا کہ بیٹے کے ہوتے ہوئے باپ تنہائی میں مرا،اور اس کا انتم سنسکار سیوا سمیتی نے کیا۔اسی لیے وہ رونا چاہتا تھا۔یہ اس کی جذباتی حالت کا نیا پن تھا۔اسے خیال آیا کہ اسے رشتہ داروں اور دوستوں کو والد کے انتقال کی اطلاع دینی چاہیے۔وہ خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے:"کیا میں رشتہ داروں اور دوستوں کو آگاہ کر دوں کہ والد رخصت ہو گئے۔نہیں!...نہیں...میں یہ مصیبت مول نہیں لے سکتا۔لوگ والد کے مثالی کردار کے گن گائیں گے اور میں آوارہ،بے کار،صفر...صرف ذلت محسوس کروں گا...صرف ذلت...ذلت..."۔یہ اس کی جذباتی حالت کا پرانا پن تھا۔وہ والد کے انتقال کے بعد بھی ایڈی پس کمپلیکس سے آزاد نہیں ہو سکا تھا۔اس الجھی ہوئی حالت کی وجہ سے بلدیو کی حالت غیر ہو چکی تھی۔وہ بھوک سے نڈھال تھا۔اس کا دل تیزی سے دھڑک رہا تھا،اور ایسے میں اسے اچانک پنڈت کی یاد آئی تھی،جس نے راکھ میں لپٹی ایک ہڈی ہاتھ میں لے کر بلدیو سے کہا تھا کہ"دیکھو یہ آتما رام ہے۔دیکھیے کیسے سمادھی لگائے بیٹھا ہے۔جن لوگوں کا آتما رام سمادھی لگا کر بیٹھا ہوتا ہے،ان کی آتما کو شانتی ملتی ہے"۔یہ سن کر بلدیو نے دل میں کہا تھا کہ

''مرنے والے کو دکھ ہوسکتا ہے کیا؟'' بلدیو کو والد کی آتما کے سکھی ہونے کا خیال آیا، اور اسی شدت سے اپنے دکھی ہونے کا۔ یہاں بلدیو کا کمپلیکس اپنی انتہا کو پہنچ گیا، اور شدید صدمے سے اس کے دماغ کی رگیں کٹ گئیں؛ وہ دکھ کی حالت میں مر گیا؛ دل اور ذہن کی جنگ میں وہ زندگی ہار گیا۔ تیسرے دن پنڈت کو بلدیو کا آتما رام دکھی حالت میں ملا۔ اس نے دل میں کہا ''بابو جی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا، مرنے کے بعد بھی ان کی آتما دکھی ہے''۔ مین را نے اس افسانے میں کمال کی فنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ بلدیو کے سلسلے میں صرف ایک جگہ بدھ کا ذکر آیا ہے۔ افسانے کے آخر میں کھلتا ہے کہ بلدیو بدھ کو کیوں پڑھتا تھا۔ بدھ نے زندگی کو دکھ کہا تھا۔ بلدیو کی زندگی اور موت پر دکھ کا گھنا سایہ نظر آتا ہے۔

''غم کا موسم'' اور ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' جنسی نفسیات کی پیچیدگیوں سے متعلق ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگ ان دونوں افسانوں پر فحاشی کا الزام لگائیں، خاص طور پر وہ لوگ جو جنس اور اس کی نفسیات کو زندگی کے تمام بیانیوں سے خارج رکھنا چاہتے ہیں۔ مین را نے دونوں افسانوں کے لیے بے حد نازک موضوعات منتخب کیے، مگر دونوں کو لکھتے ہوئے غیر معمولی فنی ہنرمندی کا مظاہرہ کیا ہے؛ ایجاز و اشاریت کے ساتھ جنسی جمالیات کو پیش کیا ہے، اور کہیں بھی جنسی ترغیب کا شائبہ تک نہیں۔ ''غم کا موسم'' تو انتہائی اداس کر دینے والا افسانہ ہے۔ یہ ایک بڑی عمر کے مرد (ایک بار پھر آرٹسٹ ہیرو) اور ایک بارہ سالہ لڑکی کی 'محبت' کی کہانی ہے، جس کا نقطۂ ارتکاز نوخیز روح کی قبل از وقت جنسی بیداری ہے۔ ایک بھولی بھالی گڑیا کے جسم میں ایک عورت جنم لیتی ہے، جس کی وہ تاب نہیں لا سکتی اور مین را کے اکثر مرکزی کرداروں کی مانند مر جاتی ہے۔ اس کے بعد مرکزی کردار پر مسلسل غم کا موسم رہتا ہے۔ ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' (۱۹۸۱ء میں لکھا گیا ان کا آخری افسانہ) میں بھی دو مختلف عمروں کے اشخاص کی جنسی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت بڑی عمر کی اور لڑکا کم عمر ہے۔ مین را کا یہ واحد افسانہ ہے، جس میں زخم کی لذت کے ساتھ ساتھ، جسم کی مسرت کا بیان بھی ہے۔ اس افسانے میں مین را نے جنسی الجھنوں کو موضوع بنانے کے بجائے جنس میں جمالیات کے کچھ پہلوؤں کا ذکر کیا ہے تاہم اس طویل افسانے میں بھی مرکزی کردار مایا مر جاتی ہے۔

مین را کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خودکشی کیوں کرتے ہیں، یا طبعی موت مر جاتے ہیں؟ آخر موت، ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک

حقیقت بنگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کرسکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ، اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے، جو موت، ظلمت، تاریکی، ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادی سچائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔ تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم سے زیادہ ایک تیکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تیکنیک!

حوالہ جات

٭ اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، جامعہ پنجاب، لاہور۔

۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۴۰۳۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ویبسٹرز نیو ورلڈ کالج ڈکشنری، تیسرا ایڈیشن، (امریکا: میکملن، ۱۹۹۷ء)، ص ۳۱۶۔

۴۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، ترتیب و تعارف سرور الہدیٰ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۴۔

۵۔ یہاں لفظ uncanny کو ان معنوں میں استعمال کیا گیا ہے، جن معنوں میں اسے فرائیڈ نے برتا ہے۔ فرائیڈ نے اپنے مقالے "The "Uncanny میں لکھا ہے کہ uncanny کہا جا سکتا ہے جس میں حقیقت اور تخیل کا امتیاز مٹ جائے، نیز جسے ہم اب تک تخیلی سمجھتے چلے آرہے تھے، وہ ہمارے سامنے حقیقت بن آجائے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and The Unconscious (نیویارک: ہارپر ٹارچ بکس/ ماڈرن تھاٹ، لندن، ۱۹۵۸ء)، ص ۱۵۲۔

۶۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، محولہ بالا، ص ۱۶-۱۷۔

۷۔ ایضاً۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۱۴ تا ۱۱۷۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶-۱۲۷۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۸۔

۱۳۔ میخائل باختن، Problems of Dostoevsky's Poetics مترجم و مرتب کیرل ایمرسن (لندن: یونی ورسٹی آف مینیسوٹا پریس، ۱۹۸۶ء)، ص ۴۵۔

۱۴۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، محولہ بالا، ص ۱۹۰۔

ماَخذ

باختن، میخائل (Bakhtin, Mikhail)۔ *Problems of Dostoevsky's Poetics*۔ مترجم و مرتب کیرل ایمرسن۔ لندن: یونی ورسٹی آف مینیسوٹا پریس، ۱۹۸۶ء۔

حسین، انتظار۔ مجموعہ انتظار حسین۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

فرائیڈ، سگمنڈ (Freud, Sigmund)۔ *On Creativity and The Unconscious*۔ نیویارک: ہارپر پیرینیل ماڈرن تھاٹ، لندن، ۱۹۵۸ء۔

مین رہ، بلراج۔ سرخ و سیاہ۔ ترتیب و تعارف سرورالہدیٰ۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

ویبسٹرز نیو ورلڈ کالج ڈکشنری۔ تیسرا ایڈیشن۔ امریکا: میکملن، ۱۹۹۷ء۔

ضیاء الحسن *

اردو ادیبوں کا فطرت سے بدلتا ہوا تعلق: چار صدیوں کے تناظر میں

انسانی تاریخ میں بعض واقعات اتنی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کہ ہم تاریخ کو ان کے حوالے سے دیکھتے ہیں، جیسے حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی ولادت جس کے بعد تاریخ قبل مسیح اور بعد مسیح میں تقسیم کر کے دیکھی جانے لگی، یا ہجرت نبوی ﷺ جس کے بعد مسلمانوں نے دنیا کو ہجرت سے قبل اور بعد کی دنیا میں تقسیم کر دیا، یا انقلاب فرانس جس نے جدید یورپ کی بنیاد رکھی۔ اب تک کی انسانی تاریخ کا اہم ترین واقعہ یورپ کا صنعتی انقلاب ہے جس کے بعد جدید دنیا کا خاکہ ابھرنا شروع ہوا، اس جدید دنیا کا خاکہ جسے ہم آج گلوبل ولیج کہہ رہے ہیں۔ یہ انقلاب اپنے جلو میں بعض نعمتیں اور بعض لعنتیں لے کر آیا۔ اس انقلاب کی سب سے بڑی نعمت انسانی ذہن و علم کی بے پناہ ترقی ہے جس نے انسان پر کائناتوں کے در کھول دیے۔ اس انقلاب کی سب سے بڑی لعنت اس ذہن و علم سے پیدا شدہ ٹیکنالوجی کی خرید و فروخت ہے۔

صنعتی انقلاب سے قبل دنیا اپنے فطری ماحول کے ساتھ ایک پُرمسرت دور میں نظر آتی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس دنیا میں بھی انسان نے ظلم کا رویہ روا رکھا لیکن اس وقت اس کی بہیمانہ قوتیں لامحدود نہیں تھیں اور اس کے ظالمانہ ذرائع بہت محدود تھے۔ سترھویں صدی سے دنیا کی صورتحال بدلنا شروع ہوئی لیکن آج فطرت جس عظیم اور وسیع بربادی کا شکار ہے، اس کا آغاز بیسویں صدی میں ٹیکنالوجی کے تاجرانہ پھیلاؤ کے ساتھ ہوا۔

انیسویں صدی کے اواخر تک انسان کے حیوانی تشدد کی زد میں اس کا ماحول نہیں آیا تھا۔ بیسویں صدی کے اوائل سے لے کر آج ۲۰۱۴ء تک انسان کے علم کا سفر جوں جوں آگے بڑھا، انسان کی ذات سے اس کے ماحول کو شدید ترین خطرات لاحق ہوتے گئے، یہاں تک کہ آج تمام دنیا کے ماحولیاتی سائنس دان یہ کہہ رہے ہیں کہ ماحولیاتی آلودگی کا خطرہ نیوکلیائی بم سے زیادہ خطرناک ہو چکا ہے۔

بیسویں صدی میں انسان کے عمل نے ثابت کیا ہے کہ دنیا کے خطرناک ترین جانور بھی انسان کے سامنے بہت معصوم اور بے ضرر ہیں۔ انسان نے اتنے بڑے پیمانے پر تباہی پھیلانے والے وسائل ایجاد کیے کہ اس کے سامنے انیسویں صدی تک کی سائنسی ایجادات اور ٹیکنالوجی بچوں کا کھیل معلوم ہوتی ہے۔ انسان نے دنیا کے توازن کو برباد کرنے کے کئی طریقے ایجاد کیے ہیں جن میں سرفہرست تباہی پھیلانے والے ہتھیار ہیں۔ دنیا کے چند انسان ابتدائی تاریخ سے ہی طاقت اور اختیار کے حصول کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ تمام تباہی اور قتل و غارت گری اس خواہشِ اقتدار کی وجہ سے ہوئی ہے، لیکن ابتدائی انسان کے ہتھیار ایسے نہیں تھے کہ پوری دنیا کے ماحول کو تباہ کر سکیں۔ اگر چہ بارود کی ایجاد نے تباہی کا دائرہ وسیع کیا لیکن بیسویں صدی میں یہ دائرہ بہت وسیع ہوا۔ چند انسانوں کے اقتدار کی خواہش پوری کرنے کے لیے اس کے آلۂ کار انسانوں نے نئے نئے فلسفے تراشے، حب الوطنی اور قومی تفاخر کے نظریات پیدا کیے، مذاہب کو ان کی خواہشات کے مطابق تبدیل کیا اور ان کے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔

سائنس دان ان کے لیے ایجادات کرتے ہیں، ماہرین ٹیکنالوجی ان کے لیے بڑی بڑی مشینیں بناتے ہیں اور اس انڈسٹری کے دھویں سے فضا اور کیمیاوی مادوں سے زیرِ زمین پانی زہر آلود ہو رہا ہے۔ ہم یہ زہر نگلتے ہیں اور نہیں سوچتے کہ ٹشو پیپر لے کر ہم نے اپنے لیے موت خریدی ہے۔ زیرِ زمین ایٹمی دھماکوں سے زمین تہ و بالا ہوتی ہے، سمندروں میں ایٹمی دھماکوں سے سمندری دنیا برباد ہوتی ہے لیکن چونکہ ہماری بقا کو فوری خطرہ لاحق نہیں ہے، اس لیے ہم خاموش بیٹھے ہیں اور ان مٹھی بھر انسانوں کو من مانی کی اجازت دے رکھی ہے۔ دنیا میں بے شمار قسم کی مخلوقات ختم ہو چکی ہیں، لاتعداد کو بقا کا خطرہ لاحق ہے اور ہم چپ ہیں۔ انھوں نے پہلی جنگِ عظیم، دوسری جنگِ عظیم اور ۱۹۷۹ء سے تیسری غیر اعلانیہ جنگِ عظیم شروع کر رکھی ہے اور ہم چپ ہیں کہ ابھی ہم محفوظ ہیں۔ ہم کب سمجھیں گے کہ آج ہم محفوظ ہیں لیکن ہماری بقا کو خطرات لاحق ہو چکے ہیں۔ اگر ہم آج بھی

خاموش رہے تو کل ہم نہیں رہیں گے۔

ہم خاموش ہیں لیکن ہمارا ادیب خاموش نہیں ہے۔دنیا بھر کے ادب میں انسان اوراس کی دنیا کو لاحق خطرات اور مسائل کو مسلسل موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔ابتدائی ادب میں آج کے مقابل کم ضرر مسائل تھے، سوانچی کا ذکر ہے۔آج کا ادب دنیا بھر میں دنیا کی بقا کا سوال اٹھا رہا ہے۔اردو ادیب بھی دنیا بھر کے ادیبوں کی طرح فطرت پرست اورانسان پرست رہا ہے۔اگر ہم ابتدائی اردو ادب کو دیکھیں تو ہمیں اس میں فطرت اور انسان کے حوالے سے اور طرح کے موضوعات ملتے ہیں۔وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی ہوئی زندگی کے مطابق اردو ادیبوں کے موضوعات بھی بدلتے رہے ہیں۔

اردو زبان کے ابتدائی نقوش شورسینی پراکرت سے پیدا ہوئے۔یہ عمل آٹھویں صدی عیسوی سے پندرھویں صدی عیسوی تک مسلسل وقوع پذیر ہوتا رہا اور اردو زبان کی تشکیل ہوتی رہی۔اگرچہ گیارھویں بارھویں، تیرھویں اور چودھویں صدی عیسوی کی فارسی تصنیفات میں ہندی اثرات ملتے ہیں لیکن باقاعدہ شاعری سولھویں صدی سے ملتی ہے۔وجہی، قلی قطب شاہ اور ملا غواصی سے آغاز ہونے والی اردو شاعری کی باقاعدہ روایت ولی کی شاعری میں آکر خالص ادبی شکل اختیار کرتی ہے۔ولی نے اس زبان میں شاعری کی جو آج بھی مستعمل ہے۔اردو شاعری کے پس منظر میں دو تہذیبیں اور دو شعری روایتیں کارفرما ہیں۔ایک ہندی شاعری کی روایت اور دوسری فارسی شاعری کی روایت۔دونوں مشرقی شاعری کی روایتیں ہیں اوران میں انسان دوستی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔اردو شاعری کی روایت فی الاصل صوفیانہ تجربے سے ظہور پذیر ہوئی۔اٹھارویں صدی تک ہندوستان کا معاشرہ بھگتوں اور صوفیوں کے افکار و کردار کے زیرِ اثر تھا، چنانچہ اس معاشرے میں تخلیق ہونے والی تمام زبانوں کی شاعری پر صوفیانہ افکار کے اثرات گہرے ہیں۔صوفیا کے سامنے تین بنیادی سوالات ہوتے ہیں، انسان کیا ہے، خدا کیا ہے اور کائنات کیا ہے اوران کا آپس میں کیا تعلق ہے۔اردو شاعروں کی تربیت میں بھی یہ تینوں سوالات کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ان سوالات کے جوابات صوفیانہ اور مذہبی ادب دونوں میں ایک ہی ہیں کیونکہ دونوں کا فکری منبع قرآن ہے۔اسلام اوراس سے پہلے کے تمام وحدانیت پرست ادیان میں خدا کو مرکزیت حاصل ہے جس نے انسان اور کائنات کو پیدا کیا۔وحدت الوجودی فکر کا مرکزی نقطہ یہی ہے کہ خدا کے علاوہ کوئی حقیقت نہیں ہے۔اس نے اپنے وجود سے اس کائنات کو پیدا کیا، سو جو کچھ بھی ہے

اس وجودواحد سے پھوٹا ہے۔ گویا ذرّے سے آفتاب تک ہر شے خدا سے وجود پذیر ہوئی ہے،سو تمام عناصر الگ الگ وجود رکھنے کے باوجود ایک ہیں کیونکہ وجود ِمطلق کا حصہ ہیں۔اسی لیے،انسان کا خدا اور کائنات سے محبت کا تعلق ہے۔اردو شاعری میں محبت کے اس تعلق کو عشق کے استعارے میں پیش کیا گیا ہے۔اس شاعری میں عشق وہ قوت ہے جو نظام ِکائنات کو متحرک رکھتی ہے۔عشق ایک نظریۂ حیات ہے جس کا مرکز محبوب حقیقی یعنی خداوند کریم ہے۔عشق کا تقاضا یہ ہے کہ محبوب سے محبت کی جائے اور اس سے متعلق ہر شے سے بھی محبت کی جائے۔ چونکہ کائنات محبوب کے وجود سے تخلیق ہوئی ہے،اس لیے اردو شاعروں کے نزدیک اسے بھی محبوب کا درجہ حاصل ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری میں فطرت کے استعارے فراوانی سے استعمال ہوئے ہیں۔اردو شاعری میں محبوب کا ایک استعارہ گل ہے۔محبوب کا قد سرو جیسا ہے،آنکھیں نرگس جیسی،ہونٹ پھول کی پتیوں جیسے،بال گھٹاؤں جیسے،چال مور جیسی۔عاشق کے لیے بلبل کا استعارہ یا پتنگے کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔یہ غزل کا علامتی نظام ہے کیونکہ غزل دو مصرعوں کی صنف ہے جس میں علامات کے ذریعے ہی بات ہو سکتی ہے۔دوسری اہم صنف مثنوی ہے۔اردو کی بیشتر مثنویاں عشقیہ قصوں پر مشتمل ہیں جن میں محبوب ہمیشہ فطرت کے عناصر کے درمیان ملتا ہے،چنانچہ فطرت کے حسن میں رنگا ہوا ہے۔مثنویوں کی منظر نگاری جدید شاعری میں کم سے کم ہوتی گئی کیونکہ بعد میں شاعری کا تعلق فطرت سے اس طرح قائم نہ رہ سکا۔جدید زندگی نے جس تیزی سے فطرت کو ننگا ہے اور بدصورت بنایا ہے،اس کے نتیجے میں اردو شاعری میں فطرت نگاری کے بجائے فطرت سے ہم دردی کا رویہ ابھرا۔

قدیم دکنی شاعری میں فطرت کے یہ استعارے بھرے پڑے ہیں۔فطرت سے محبت کا یہ جذبہ محبوب کے حسن میں منتقل ہو گیا ہے۔اس سراپا حسن شاعری میں سے حسن شوقی کی ایک غزل دیکھیے اور محسوس کیجیے کہ انسان اور فطرت کس طرح ایک دوسرے میں گھلے ملے ہوئے ہیں۔سترھویں صدی کے اس شاعر کی سراپا نگاری فطرت سے ہم آہنگ ہے:

در بزم ِ ماہ رویاں خورشید ہے سریجن
میں شمع سوں جلوں گی وہ انجمن کہاں ہے
اے بادِ نوبہاری گر تو گذر کرے گا
گلزار تے خبر لیا او یاسمن کہاں ہے

از ہند تا خراساں خوشبو کیا ہے عالم
تس شاہِ مشکبو کا گُل پیرہن کہاں ہے[۱]

حسن شوقی کی غزل کی اس خصوصیت کے حوالے سے ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:

حسن شوقی کی غزل میں جسم کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ وصال کی خوشبو اڑتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ موتی سے دانت، کلیوں جیسے ہونٹ، کٹھن ہیرے کی طرح حل، سروقدی، مکھ نور کا دریا، دلِ عشق کو پھونک دینے والا سراپا اُس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں۔[۲]

اسی طرح قلی قطب شاہ کی شاعری میں بھی محبوب، عاشق اور محبت کی ساری فضا فطرت سے ہم آہنگ نظر آتی ہے اور صرف قلی قطب شاہ ہی کیا، اس دور کی ساری شاعری میں فطرت کا حسن انسانی حسن میں اس طرح گھل مل جاتا ہے جیسے پوری کائنات ہم آغوش ہو رہی ہو:

رُوت آیا کلیاں کا ہوا راج
ہری ڈال سر پھولاں کے تاج
ہیں پھول دیسے ستارے اسماں
اس زمانے کی پری پدمنی آئے آج
چودھر گرجت ہوں میھوں برست
عشق کے وجنے چمن موراں کا ہے راج[۳]

اٹھارویں صدی عیسوی کلاسیکی شاعری کے عروج کی صدی ہے۔ دبستان دلی اور دبستانِ لکھنؤ کا تعلق اسی صدی سے ہے۔ اردو شاعری کا عہد زریں یعنی میر و سودا کا دور اسی صدی میں رہا۔ یہ صدی سیاسی، معاشی اور معاشرتی ابتری لیکن ہند اسلامی تہذیب کے کمال کی صدی ہے۔ اسی صدی میں احمد شاہ ابدالی نے مغل سلطنت کے تابوت میں آخری کیل ٹھونکی، سراج الدولہ اور ٹیپو سلطان کو شکست دے کر انگریزوں نے اقتدار کا باقاعدہ آغاز کیا۔ انگریزی اقتدار کے نتیجے میں نیا صنعتی معاشرہ پہلے کلکتہ میں قائم ہوا لیکن اس کے اثرات انیسویں صدی میں ظاہر ہوئے۔ اس صدی میں بھی تمام اصناف ادب میں جو کائنات نظر آتی ہے، بے حد مربوط ہے۔ غزل کے شعر دیکھیے:

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے[۴]

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گُل سے میر
بلبل پکاری دور سے صاحب پرے پرے[۵]

دونوں شعروں میں دیگر جانداروں کو انسانوں کے استعارے کے طور پر برتا گیا ہے گویا پورا معاشرہ انسانوں، جانوروں اور نباتات سے مل کر وجود پذیر ہوا ہے۔ نظیر اکبر آبادی تو اپنی ان نظموں کے لیے مشہور ہیں جن میں آدمی، گھر، گلیاں، ہوا، بارش، کیچڑ، چرند، پرندے، پودے، پھل، سبزیاں پورا ماحول ایک ڈور میں بندھا ہوا ہے۔ اس دور کی دیگر اصناف ادب قصیدہ، مرثیہ، مثنوی میں بھی ماحول زندہ اور متحرک ہے۔ ہر مثنوی میں باغ، صحرا، دریا، جنگل کے مناظر فراواں ہیں۔ قصیدوں کی تشبیب ہو یا مرثیوں کا چہرہ فطرت اور ماحول کے بیان سے آغاز ہوتا ہے۔ اس دور کی شاعری کے مجموعی مزاج میں فطرت اور ماحول سے محبت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور اس کی بے شمار مثالیں ہیں۔ اس لیے طوالت سے بچنے کے لیے میں نے مثال کے طور پر بس میر کے دو شعر پیش کیے ہیں، ورنہ اس دور کے کسی بھی شاعر کی کسی بھی صنف کی شاعری کو دیکھیں تو یہ رویہ بنیادی رویے کے طور پر ابھرتا ہے۔

اردو کلاسیکی شاعری کا دور انیسویں صدی کے نصفِ اوّل تک رہا۔ غالب پہلا شاعر ہے جس کی شاعری میں صنعتی معاشرت کی ابتدائی جھلکیاں نظر آنے لگیں۔ انسانوں اور فطرت کے ساتھ محبت کا جو رویہ قبل ازیں اردو شاعری میں نظر آتا ہے، اس دور میں کم ہو جاتا ہے اور اس کے بدلے نئے زر پرستانہ رویے ابھرنے لگتے ہیں۔ وہ صارفی معاشرہ جو آج اپنے عروج پر نظر آتا ہے، اس کی ابتدا انیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں ہی ہو گئی تھی۔ پہلے فطرت سے انسانی روح کا رشتہ استوار تھا، اب فطرت برائے فروخت ہو گئی۔ تمام رشتے دولت کے حصول سے منسلک ہو گئے۔ فطرت کے عناصر حسن افروزی کے بجائے معاشی جبر کا شکار ہو گئے۔ ماحول کی بدصورتی کا آغاز ہوا۔ ان بدلتے رویوں کی جھلک غالب کے دو شعروں میں دیکھیے:

سبد گُل کے تلے بند کرے ہے گُل چیں
مژدہ اے مرغ کہ گلزار میں صیاد نہیں

غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر
کیوں شاہدِ گُل باغ سے بازار میں آوے[۶]

پہلا شعر طنزیہ ہے جس میں پرندے کو خوش خبری سنائی گئی ہے کہ باغ میں صیاد نہیں ہے بلکہ پھول توڑنے والا ہے، اس لیے اس نے پرندے کو پھولوں کی ٹوکری میں قید کیا ہے، اگر صیاد ہوتا تو پنجرے میں بند کرتا۔ اس شعر کے دو کردار شکاری اور گل چیں اردو شاعری میں پہلے نہیں تھے۔ یہ نئے کردار ہیں جو زندگی کی تبدیلی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ دوسرے شعر میں کہا گیا ہے کہ ہوسِ زر کی وجہ سے پھول بازار میں بکنے کے لیے آ گئے ہیں۔ پہلے شعر کا گل چیں وہ کردار ہے جو باغ سے پھول چنتا ہے اور بازار میں فروخت کرتا ہے اور صیاد پرندے پکڑتا ہے اور بازار میں فروخت کرتا ہے۔ پھول، پرندے اور دیگر عناصرِ فطرت زندگی میں حسن پیدا کرتے تھے، اب بازار میں فروخت کے لیے رہ گئے ہیں۔ پہلے بلبل عاشق تھا، کبوتر قاصد تھا، اب بازار کی جنس ہیں۔

اب ذرا دوسرے شعر کے علامتی مفاہیم دیکھیے۔ گل صرف پھول ہی نہیں ہے بلکہ محبوب کا استعارہ ہے اور محبوب انسان بھی ہے اور خدا بھی۔ گویا شاعر یہ کہہ رہا ہے کہ ہوسِ زر نے پھول، محبوب اور خدا سب کو قابلِ فروخت بنا دیا ہے۔ اس شعر کی فضا ملال اور افسوس کی ہے یعنی اپنے لہجے سے شاعر اس غیر انسانی رویے کی مذمت کر رہا ہے۔

غالب پہلا اردو شاعر ہے جس کی شاعری میں انسان اور اس کے ماحول میں مغائرت نظر آتی ہے اور اس کی شاعری میں یہ عنصر قیامِ کلکتہ کے بعد پیدا ہوا جب اس نے نئے صنعتی معاشرے کو جو انیسویں صدی کے وسط تک کلکتہ میں مستحکم ہو چکا تھا، دیکھا۔ اسی لیے غالب کو اردو کا آخری کلاسیکی اور پہلا جدید شاعر کہا جاتا ہے کہ اس کی شاعری میں کلاسیکی معاشرے کی آخری جھلکیاں اور نئے صنعتی معاشرے کے اوّلین نقوش ملتے ہیں۔ غالب کے بعد اردو ادب کلاسیکی دور سے جدید دور میں داخل ہو جاتا ہے۔

جدید اردو ادب کا آغاز ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد ہوا۔ علی گڑھ تحریک، انجمن پنجاب، سرسید کا سفرِ انگلستان، انجمن پنجاب کے مشاعرے اور حالی کے مقدمۂ شعر و شاعری کی اشاعت نے جدید ادب کی راہیں ہموار کیں۔ سرسید تحریک نے نیچرل شاعری کا مطالبہ کیا اور انجمن پنجاب کے مشاعروں سے اس شاعری کے ابتدائی نمونے مہیا ہوئے۔ یہ فی الاصل کلاسیکی شاعری کے نظامِ علامات سے نکلنے اور براہِ راست بیانیہ اختیار کرنے کی تحریک تھی۔ پہلے انسان اپنے ماحول سے ہم آہنگ تھا اور اب ماحول کو ایک مختلف عنصر سمجھ کر دیکھا

جانے لگا۔یہ ماحول سے مغائرت کی ابتدا تھی۔بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی ادب کے زیرِ اثر اس مغائرت میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔سر سید اور ان کے ساتھیوں نے اپنے مضامین، شاعری اور افسانوی نثر میں جس اخلاقیات کا پرچار کیا، وہ بھی سطحی تھی اور ماضی کی اخلاقیات سے مختلف تھی جس میں محبت، انسانی شرف کا احساس، صداقت، خیر اور حسن کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور جس کی وجہ سے کائنات مختلف اور متنوع عناصر پر مشتمل نہیں تھی بلکہ ایک وجودِ واحد تھی۔بیسویں صدی کے ربع اوّل میں اقبال سمیت اردو کے تمام ادیب فطرت پرستی کی اس تحریک سے متاثر ہوئے۔اقبال واحد شاعر ہیں جنھوں نے اس سطحی فطرت پرستی کو پہچانا اور محسوس کیا کہ اصل مسئلہ انسان کی گم شدگی ہے۔اگر اس انسان کو تلاش کر لیا جائے جو فطرت کے مقاصد کی نگہبانی کر سکتا ہو، تو فطرت اور ماحول سے ٹوٹا ہوا ربط بحال ہو سکتا ہے۔اقبال نے اس آئیڈیل انسان کو مردِ مومن کہا۔یہ وہ انسان ہے جو سرمایہ داری نظام سے قبل کی انسانی تاریخوں میں وقتاً فوقتاً رونما ہوتا رہا۔یہ وہ انسان تھا جو ذاتی زندگی گذارنے کے بجائے اجتماعی زندگی پر یقین رکھتا تھا، ایسی اجتماعی زندگی جس میں تمام انسان اور اس کے ارد گرد پھیلی زندگی شامل تھی۔اقبال کے بعد راشد کی شاعری میں اس انسان کی آرزومندی ملتی ہے۔اقبال کی شاعری میں کہیں براہِ راست بیانیہ بھی ملتا ہے۔ان کی شاعری میں فرنگ اسی صنعتی معاشرت اور اس سے پیدا ہونے والے سرمایہ داری نظام اور اس کے نظامِ سیاست و جمہوریت کے لیے استعمال ہوا:

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات [۷]

بیسویں صدی کے ساتھ ہی اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز بھی ہو گیا۔شاعری کی زبان علامتوں اور استعاروں کی زبان ہے جبکہ افسانہ بیانیہ اسلوب میں لکھا جاتا ہے۔اس صنف میں شاعری کی نسبت سپیس (space) زیادہ ہے، اس لیے مسائل کو وضاحت سے پیش کیا جا سکتا ہے۔دنیا بھر میں فکشن صنعتی نظام اور اس سے پیدا ہونے والی شہری معاشرت کے ساتھ وجود میں آیا اور اس زندگی کو پیش کرنے کا بہترین ذریعہ ہے۔اردو افسانے کے پہلے دور کے نمایاں ترین افسانہ نگار پریم چند ہیں جو دیہاتی زندگی اور اس کو درپیش مسائل کے بیان کے لیے معروف ہیں۔ان کے افسانوں میں جا بجا فطرت اور ماحول کے مسائل آئے ہیں جن سے محسوس ہوتا ہے کہ انسان اپنے ماحول سے بیگانہ ہوتا جا رہا ہے۔بیسویں صدی کے نصف اوّل کے اردو افسانہ

نگاروں نے انسان کی اپنے ماحول سے اس مغائرت کی تصویر کشی کی ہے جس میں گندی گلیاں، مکان، کمرے، دھواں، شور، تنہائی، بے گانگی، بے رغبتی، بے تعلقی، بھوک، افلاس، بیماریاں ہیں جو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ نئے نظام نے کس طرح انسانی زندگی اور اس کے ماحول کو متاثر کیا ہے مثلاً پریم چند کے معروف افسانے ''پوس کی رات'' کا ہلکو آخر میں جس طرح اپنی کھیتی سے بے تعلق نظر آتا ہے، دراصل یہ بے تعلقی اس کی پورے معاشرے اور ماحول سے بے تعلقی ہے لیکن اس میں ایک تعلق یعنی اپنے کتے جبرے سے تعلق ابھی موجود ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں جوں جوں ہم اکیسویں صدی کے قریب ہوتے گئے ہیں، صنعتی نظام کا پھیلاؤ فطرت میں زیادہ سے زیادہ دخل اندازی، بگاڑ اور تباہی کی صورت اختیار کرتا چلا گیا۔ اب ماحول سے مغائرت ماحول سے مخاصمت اور مبارزت میں بدل جاتی ہے۔ یہ وہ عہد ہے جب بستیوں اور قصبوں کو ڈیم کھاتے جا رہے ہیں، کھیتوں میں شہر گھس گئے، صنعتیں لگ گئیں۔ شہر کینسر کی طرح پھیلتے چمنیوں اور سائلنسروں سے نکلنے والے دھوئیں نے دیگر مخلوقات کی طرح انسان کو بھی اپنا نشانہ بنایا۔ پرندے شہروں سے ہجرت کر گئے۔ فلیٹس اور چھوٹے گھروں میں پھول پودے پرندے عنقا ہو گئے۔ ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کی تحریک نے ادیبوں کو شہری معاشرت کی عکاسی پر مائل کیا۔ اس دور کی شاعری اور افسانے میں فطرت کی بربادی ایک مستقل موضوع بن گئی۔ مجید امجد کی نظم توسیع شہر کی ابتدائی لائنیں دیکھیں:

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے، سہانے، چھاؤں چھڑکتے، بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار[۸]

یوں تو اس دور کے ہر شاعر کی شاعری میں ہمیں فطرت اور ماحول کی بربادی کے مناظر ملتے ہیں اور ان پر دکھ کا اظہار بھی ملتا ہے لیکن مجید امجد کی شاعری میں اسے خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی نظموں میں ''پژمردہ پتیاں''، ''سوکھا تنہا پتا''، ''بہار کی چڑیا''، ''ہری بھری فصلو''، ''زینیا'' اور آخری دور کی بیشتر نظموں میں یہ موضوع مسلسل آیا ہے۔ ان کی نظم ''اے ری چڑیا'' کی یہ لائنیں دیکھیں:

اپنی بیت پر یوں مت رہ بھ، خبر ہے، باہر
تجھ کو یوں چہکارنے والوں میں ہے اک جگ تیرا بیری،

چڑیا، اے ری چڑیا[9]

جدید اردو افسانے میں یہ موضوع زیادہ وضاحت سے آیا ہے۔خالدہ حسین کا شمار ساٹھ کی دہائی میں ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کے کئی افسانوں میں ضمنی طور پر ماحول میں رونما ہونے والی تبدیلیاں اور ایٹمی دھماکوں سے موسموں میں آنے والی تبدیلیوں کا ذکر آیا ہے۔ان کا مشہور ترین افسانہ ''سواری'' اس حوالے سے بہت اہم ہے۔اس افسانے پر مجموعی طور پر تباہی، خوف اور دہشت کی فضا چھائی ہوئی ہے۔اس کے بنیادی کرداروں میں پراسراریت ہے اور اس پراسراریت کے پردے میں انھوں نے ایک طرح سے پیش گوئی کی ہے کہ یہ ماحولیاتی تبدیلیاں ایک بڑی اور مکمل تباہی کا باعث بن سکتی ہیں۔

انور سجاد علامتی افسانہ نگار ہیں۔ان کی علامتوں میں زوال پذیر انسانی صورتِ حال کے پس منظر میں یہی فطرت دشمنی نظر آتی ہے۔اس مختصر مضمون میں ان تمام افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کا ذکر کرنا ممکن نہیں ہے جن کے افسانوں میں نمایاں طور پر یا پس منظر میں تباہی کے دہانے کی طرف بڑھتی ہماری جدید دنیا اپنی تمام تباہ کارانہ وجوہات کے ساتھ نظر آتی ہے۔ان وجوہات میں سرفہرست ایٹمی تجربات ہیں۔میں اپنے مضمون کا خاتمہ حسن منظر کے دو تین افسانوں پر گفتگو سے کروں۔اگرچہ رفیق حسین نے حیوانی کرداروں کے ذریعے انسان کی اہمیت اور ماحول دشمنی کو نمایاں کیا ہے لیکن حسن منظر کا رویہ زیادہ تجزیاتی ہے۔وہ پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر ہیں اور سائنس کے طالب علم ہیں۔اس لیے ان کے افسانوں میں موجودہ دنیا کا نقشہ زیادہ بہتر طور پر پیش ہوا ہے۔انھوں نے بعض ایسے موضوعات کو چھیڑا ہے جن کی طرف عام طور پر ہمارے افسانہ نگاروں کی نظر نہیں جاتی۔ان افسانوں میں زیادہ واضح طور پر موجودہ تباہی و بربادی کے پیچھے انسان کے تاجرانہ مقاصد کارفرما نظر آتے ہیں۔افسانہ ''ایک اور آدمی'' کا موضوع کیمرون کے جنگلات سے لائی ہوئی ایک خوبصورت مادہ گوریلا وکٹوریا ہے۔ماہرین جنگلات اس سے گوریلاؤں کی ایک خوبصورت نسل پیدا کرنا چاہتے ہیں جس کا مقصد انھیں دوسرے ممالک کو بیچ کر پیسہ کمانا ہے۔اس کوشش میں وہ سارے تجربات کرتے ہیں جو انسانوں کے لیے کیے گئے تھے۔جب وہ فطری طور پر حاملہ نہیں ہو پاتی تو اسے آپریشن کے ذریعے حاملہ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالآخر وہ انسانی نطفے سے حاملہ ہو جاتی ہے اور ایک انسان نما جانور کو جنم دیتی ہے جسے دیکھ کر وہ صدمے سے مر جاتی ہے۔اس افسانے سے معلوم ہوتا ہے کہ انسان کی ساری اخلاقیات بس دولت کا حصول ہے اور اس کے

لیے وہ بڑے سے بڑا جرم کرنے کے لیے تیار رہتا ہے۔ یہاں وہ مادہ گوریلا جدید انسان سے زیادہ انسانی صفات کی حامل اور حیادار نظر آتی ہے جسے جدید بے حیا انسان تجارتی مقاصد کے لیے ذہنی اور روحانی صدمات سے دوچار کرتا ہے جو اس کی موت پر منتج ہوتے ہیں۔

ان کا افسانہ ''فائل نمبر ۷، جنگلات، جلد ۳'' بھی ایسا ہی طنزیہ افسانہ ہے جس میں ماحول دشمنی بہت واضح ہے۔ اس افسانے کی چند لائنیں دیکھیں:

> ڈیئر مسٹر روجا! آپ کے ۱۱ اگست ۱۹۶۴ء کے نیم سرکاری مراسلے کے حوالے سے جو مسٹر یون کولن صوبائی انجینئر للکو جا کے نام تھا، آپ کو اطلاع دی جاتی ہے کہ آپ کے صاحبزادے مسٹر بینجمن روجرا ایڈورڈ کے جنگلات میں دسمبر ۱۹۶۴ء کی کسی تاریخ کو ۲ نر بالغ ہاتھی شکار کر سکتے ہیں، لائسنس اور ۳۵ پونڈ کی رسید اجازت نامے کے ساتھ منسلک ہے۔[10]

یہ افسانہ درخواست کی تکنیک میں لکھا گیا ہے اور افریقہ میں جانور کشی کے بارے میں منافقانہ اور غیر انسانی رویے کی عکاسی کرتا ہے جس میں ایک ہاتھی کے قتل کی قیمت صرف پندرہ پونڈ ہے۔

اس حوالے سے حسن منظر کا شاندار افسانہ ''زمین کا نوحہ'' ہے جس میں انھوں نے انسان کے فطری نظام میں انسان کی دخل اندازی کے نتیجے میں نوعِ انسانی کو لاحق خطرات کو موضوع بنایا ہے۔ لڑکا پیدا کرنے کے جنون میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب لڑکیاں ناپید ہو جاتی ہیں حتیٰ کہ تیسری نسل کے لڑکے، لڑکی کا ذکر ایسے سنتے جیسے یہ کوئی قصہ کہانی ہو۔

> ایسے ہی ایک موقع پر ایک بوڑھے نے کہا ''ہم جب تمھاری عمر کے تھے اور ہمارے ماں باپ اپنے ملکوں کی خوبصورتی کا ذکر کرتے تھے جہاں سے وہ ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے تھے، وہاں کے دریاؤں کا، گھاس ڈھکی پہاڑیوں کا اور جنگلوں کا اور ان میں بسنے والے جانوروں کا تو ہم بھی ہنستے تھے کیونکہ ہمیں بھی یقین نہیں آتا تھا۔[11]

اس پیراگراف سے پتا چلتا ہے کہ ان تجربات کا پہلا ہدف فطرت اور ماحول تھا۔ افسانہ نگار کے لہجے میں طنز ہے لیکن بیانیہ بظاہر معروضی بیان معلوم ہوتا ہے۔ یہ ان کے فن کا کمال ہے کہ طنزیہ اسلوب اختیار کیے بغیر شدید طنز سے کام لیا ہے۔ یہ افسانے اس سائنس اور ٹیکنالوجی کا پول کھولتے ہیں جن سے عام آدمی مرعوب ہوتا ہے اور اس کے خلاف بات کرتے ہوئے ڈرتا ہے کہ کہیں جاہل نہ سمجھا جائے لیکن افسانہ نگار سچا اور کھرا انسان

ہوتا ہے اور زندگی کو جیسا دیکھتا ہے، بیان بھی کر دیتا ہے۔

عالمی ادارۂ صحت ایسی دوا بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جس سے عورت لڑکی پیدا کرنے کی صلاحیت حاصل کر لیتی ہے لیکن اس دوا کے استعمال کے لیے انھیں کوئی عورت میسر نہیں آتی۔ آخر ایک دور دراز علاقے میں ایک عورت کا سراغ ملتا ہے لیکن اس عورت کا خاوند دوا استعمال کرنے پر راضی نہیں ہوتا۔ وہ کہتا ہے کہ آپ کو بنی نوع انسان کی فکر کب سے لاحق ہو گئی ہے:

> آپ نے کب میری دنیا کی پروا کی جسے میں چاہتا تھا کہ آپ اس کے حال پر چھوڑ دیں، ہر طرح کی گندگی سے پاک لیکن آپ نے اسے دھویں، تابکاری، نابکار را کھ اور اپنے تجربات سے تباہ کر کے رکھ دیا۔ میرا اسکول، میرا گاؤں، میرے دونوں لڑکے کہاں گئے؟ سب آپ کی نذر ہو گئے۔ جتنے کی آپ کو ضرورت نہیں تھی، اس سے زیادہ کی آپ کو ہوس تھی۔ آپ نے سمندروں اور پہاڑوں تک کو نہیں چھوڑا۔ ان میں بھی دشمنوں کی حرکات کو سونگھ لینے والے ایٹمی آلات نصب کیے۔[۱۲]

اردو شاعروں اور ادیبوں نے گذشتہ ساٹھ سال کے دوران میں ان ظالمانہ رویوں کے خلاف لکھا ہے جس کے نتیجے میں دنیا کا فطری ماحول برباد ہوا ہے، صرف اردو ادیبوں نے ہی نہیں، گذشتہ نصف صدی میں دنیا بھر کی مختلف زبانوں میں لکھنے والے ادیبوں کا ایک اہم موضوع یہ غیر انسانی رویہ رہا ہے لیکن ادب ایمان اور اعتقاد نہیں ہوتا۔ اس ساری غیر انسانی صورتِ حال اور سائنسی نظریات کے باوجود آج بھی انسان خدا کے تصور سے وابستہ ہے اور مذہب سے جڑا ہوا۔ اگر آج دنیا بھر کے مذہبی رہنما انسان کی وسیع اکثریت کو باور کرا دیں کہ ماحولیات کو نقصان پہنچانے والی یہ تمام سرگرمیاں غیر انسانی اور خدا کی ناپسندیدہ ہیں اور ان کو روکنا ہر انسان کا فرض ہے تو شاید اس کا تدارک ممکن ہو سکے۔

حوالہ جات

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، پنجاب یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اوّل (لاہور: مجلس ترقی ادب، ستمبر ۲۰۰۸ء)، ص ۲۹۲۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۹۳۔

۳۔ ایضاً، ص ۳۱۲۔

۴۔ میر محمد تقی میر، کلیات میر، جلد چہارم (لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۲۰۰۶ء)، ص ۱۴۳۔

۵۔ میر محمد تقی میر، کلیات میر، جلد سوم (لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء)، ص ۳۷۴۔

۶۔ مرزا اسد اللہ خاں غالب، دیوان غالب نسخۂ عرشی (لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء)، ص ۲۳۹، ۳۰۸۔

۷۔ علامہ محمد اقبال، کلیاتِ اقبال (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، اشاعت ششم ۲۰۰۴ء)، ص ۴۳۵۔

۸۔ مجید امجد، کلیات مجید امجد، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء)، ص ۳۵۲۔

۹۔ ایضاً، ص ۵۱۰۔

۱۰۔ حسن منظر، ندیدی (کراچی: شہرزاد، جولائی ۱۹۸۲ء)، ص ۹۔

۱۱۔ حسن منظر، ریاتی (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۸ء)، ص ۱۷۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۲۱۔

مآخذ

اقبال، علامہ محمد۔ کلیاتِ اقبال۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، اشاعت ششم ۲۰۰۴ء۔

امجد، مجید۔ کلیات مجید امجد۔ مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ستمبر ۲۰۰۳ء۔

جالبی، ڈاکٹر جمیل۔ تاریخ ادب اردو۔ جلد اوّل۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ستمبر ۲۰۰۸۔

غالب، مرزا اسد اللہ خاں۔ دیوان غالب نسخۂ عرشی۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء۔

منظر، حسن۔ ریاتی۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۸ء۔

_____۔ ندیدی۔ کراچی: شہرزاد، جولائی ۱۹۸۲ء۔

میر، میر محمد تقی۔ کلیات میر۔ جلد سوم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۱۹۹۲ء۔

_____۔ کلیات میر۔ جلد چہارم۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، جون ۲۰۰۶ء۔

محمد سلمان بھٹی *

پاکستان میں اردو تھیئٹر کے فروغ کے لیے ”الحمرا آرٹس کونسل“ کا کردار: تاریخ، رجحان اور امکانات

آرٹس کونسل کے ماتحت لاہور میں دو ادارے فعال ہیں۔ پہلا ادارہ الحمرا آرٹس کونسل اور دوسرا کلچرل کمپلیکس قذافی سٹیڈیم فیروز پور روڈ ہے۔ اس کے علاوہ اوکاڑہ آرٹس کونسل بھی الحمرا آرٹس کونسل ہی کی زیرِ نگرانی کام کرتی ہے۔

> الحمرا ہماری تہذیب وثقافت کا گہوارہ ہے۔ ۱۰ دسمبر ۱۹۴۹ء کو وجود پذیر ہونے کے بعد اس نے کئی ادوار دیکھے۔ ۷۰ء کی دہائی میں یہ ادارہ حکومت کی جامع ثقافتی پالیسی کے تحت حکومتِ پنجاب کی تحویل میں آیا اور ۱۹۸۳ء میں پنجاب آرٹس کونسل کی شاخ بنا۔[1]

آج مال روڈ پر جہاں الحمرا کی عمارت واقع ہے وہاں تقسیم کے وقت ایک پُرانی کوٹھی تھی جو ۱۹۴۷ء سے کئی سال قبل تعمیر کی گئی۔ یہاں ناچ گھر بھی تھا جہاں تقسیم تک ایک مسلمان عورت ناچ کی تربیت دیتی رہی۔ تقسیم کے بعد اسے ایک ٹرسٹ کی ملکیت بنا دیا گیا اور یہاں ایک ادبی سوسائٹی کی بنیاد رکھی گئی جس میں آغا بشیر، ملکۂ ترنم نور جہاں، ملکۂ موسیقی روشن آرا بیگم، جسٹس ایس اے رحمان، امتیاز علی تاج اور خلیل صحافی شامل تھے۔ دسمبر ۱۹۴۹ء میں یہ عمارت پاکستان آرٹس کونسل کی ملکیت بنی اور یہاں کچھ ثقافتی پروگراموں کے علاوہ نامور مصوروں کے فن پاروں کی نمائش بھی کی جانے لگی۔ اس عمارت میں ایک ہال نما کمرا تھا جسے اومنی بس کا ڈبہ کہا جاتا تھا۔ تقریباً ۱۰۰ نشستوں کا یہ ہال نما کمرا ہی الحمرا تھا۔ دسمبر ۱۹۴۹ء میں پاکستان آرٹس کونسل (الحمرا) کے پہلے

چیئرمین جسٹس اے ایس رحمان، سیکریٹری امتیاز علی تاج اور آفس سیکریٹری خلیل صحافی بنے۔ باقاعدہ آرٹس کونسل کی حیثیت تسلیم ہو جانے کے بعد اس ادارے کے لیے حکومت کی جانب سے واجبی سی رقم بھی مختص کر دی گئی تاکہ فنونِ لطیفہ و ادائیہ کے لیے عملی خدمات انجام دی جا سکیں۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۶ء تک الحمرا میں موسیقی اور مصوری سے متعلق تو کئی پروگرام اور نمائشیں منعقد کروائی گئیں لیکن تھیٹر نہیں کیا گیا۔ ۱۹۵۶ء میں سید امتیاز علی تاج نے پاکستان آرٹس کونسل کی گورننگ باڈی کی تشکیل کا معاملہ اٹھایا۔ اس کے لیے مختلف فنون سے تعلق رکھنے والے ایسے افراد درکار تھے جو متعلقہ فن سے خصوصی واقفیت اور لگاؤ کے ساتھ ساتھ عملی تجربہ بھی رکھتے ہوں۔ بالآخر گورننگ باڈی کی باقاعدہ منظوری دے دی گئی جس کے ممبران کی تعداد ۱۱ تھی۔ ان میں سے پانچ افراد حکومتی نمائندے جب کہ چار افراد مختلف فنون یعنی ڈراما، مصوری، ناچ اور موسیقی کے شعبوں کے نمائندے تھے۔ ان کے علاوہ دو افراد سیکریٹری خود سے نامزد کرنے کا بھی مجاز تھا۔ اس تمام کارروائی کے بعد ۱۹۵۶ء کے اواخر میں یہاں اُردو تھیٹر کی تحریک نے جنم لیا۔[۲] تحقیق کے بعد اس سلسلے میں دو آرا نہیں ہو سکتیں کہ ۱۹۵۶ء تک الحمرا میں اُردو یا انگریزی کسی بھی زبان کے تھیٹر کی کوئی عملی سرگرمی وقوع پذیر نہیں ہوئی۔ اس وقت الحمرا ہال انتہائی مخدوش حالت میں تھا لیکن کسی طرح نشستوں کی تعداد کو ۱۴۰ تک کر دیا گیا۔ اور یہاں سب سے پہلے سید امتیاز علی تاج کے ترجمہ شدہ دو کھیل ''میرا قاتل'' اور ''باکس اینڈ کوکس'' پیش کیے گئے۔ بقول صفدر میر:

> جسٹس رحمان نے مجھے کہا کہ آرٹس کونسل میں کوئی کھیل کرو۔ میں نے امتیاز علی تاج کا ترجمہ شدہ کھیل ''میرا قاتل'' پیش کیا۔ اس وقت الحمرا ہال کی حالت بہت خراب تھی اور یہ تھیٹر کے لیے بالکل موزوں نہ تھا۔ نہ تو یہاں flies تھیں، نہ flats اور نہ ہی روشنی کا کوئی مناسب انتظام۔ میں نے بڑی محنت سے اس ہال کو تھیٹر کے لیے تیار کیا۔ کھیل ''میرا قاتل'' الحمرا میں پیش کیا جانے والا پہلا اُردو کھیل تھا۔[۳]

صفدر میر کی تائید میں نعیم طاہر کا بیان بھی ذیل میں درج ہے:

> تاج صاحب آرٹس کونسل میں یک بابی کھیل ''باکس اینڈ کوکس'' اور ''میرا قاتل'' پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ دونوں کھیل ۱۹۵۷ء فروری میں ہوئے۔ ''میرا قاتل'' صفدر میر صاحب نے ڈائریکٹ کیا اور ''کوکس اینڈ باکس'' تاج صاحب نے۔[۴]

ان دونوں حوالوں کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ الحمرا میں پیش کیا جانے والا پہلا اُردو کھیل ''میرا

قاتل'' جب کہ دوسرا اُردو کھیل ''باکس اینڈ کوکس'' تھا۔ دونوں کھیلوں کا ترجمہ امتیاز علی تاج نے کیا۔ ''میرا قاتل'' کی ہدایات صفدر میر نے اور ''باکس اینڈ کوکس'' کی ہدایات امتیاز علی تاج نے دیں۔ یہ دونوں کھیل فروری ۱۹۵۷ء میں پیش کیے گئے۔ ان کھیلوں میں سکندر شاہین، خورشید شاہد اور یاسمین امتیاز نے اداکاری کے جوہر دکھائے۔ صفدر میر نے الحمرا ہال کے لیے پراسینیم آرچ تیار کروائی اور الحمرا میں یہ پہلے دو کھیل عام لائٹوں کے ساتھ پیش کیے گئے۔ ان لائٹوں کے متعلق بھی بتاتا چلوں کہ اُس وقت یہ لائٹیں گھی کے گول ڈبوں کو کاٹ کر بنائی جاتیں، تاثرات تبدیل کرنے کے لیے روشنیوں کے آگے رنگ دار فلٹر پیپر لگائے جاتے جو گول ڈبوں کے سامنے باآسانی چپک جاتے۔ ان لائٹوں کے لیے کسی dimmer کا استعمال نہیں کیا جاتا تھا بس لائٹ کے لیے on یا off کے سوئچ تھے جنھیں پورچ کی جانب لکڑی کے ایک ایسے چھوٹے کمرے سے کنٹرول کیا جاتا جس میں بمشکل دو آدمی بیٹھتے تھے، ایک الیکٹریشن اور دوسرا ساؤنڈ آپریٹر۔ اسٹیج کے ایک سرے سے دوسرے سرے پر جانے کے لیے پس اسٹیج کوئی جگہ نہ تھی اس مقصد کے لیے تہ خانے کا استعمال کیا جاتا۔ اسٹیج کے پردے کو ہاتھ سے گھمانے والی چرخی سے کھولا اور بند کیا جاتا اور اس کے علاوہ ایک گرین روم بھی تھا جو اسٹیج کی بائیں جانب تھا۔[۵]

ان دو کھیلوں کے بعد الحمرا میں اُردو تھیٹر کی باقاعدہ سرگرمیوں کا آغاز ہوا۔ کمال احمد رضوی نے کئی انگریزی کھیلوں کا اُردو ترجمہ کیا اور ان کی ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیے۔ علی احمد نے بھی کئی طبع زاد اور ترجمہ شدہ کھیل پیش کیے۔ انھوں نے الحمرا میں بچوں کے اُردو تھیٹر کے لیے بھی کوششیں کیں۔ علی احمد بمبئی کے انڈین پیپلز تھیٹر ایسوسی ایشن سے وابستہ رہے اور تھیٹر کی کرافٹ کا وسیع عملی تجربہ بھی رکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے کھیلوں کے موضوعات اور پیشکش کے انداز میں جدت کے ساتھ ساتھ تکنیکی مہارت بھی تھی۔ صفدر میر علی احمد کو خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے *Pakistan Times* کے ایک کلچرل نوٹ ''Ali Ahmed's AVANT GARDE Theatre'' میں لکھتے ہیں:

> In a way, Ali Ahmed is all the time trying out this technique. In his work of adaptation from European plays, he is not merely a translator, like most other theatre workers who are content with changing the names of

characters and places to fit European plays to our own surrounding.[۲]

علی احمد نے کچھ ایسے شوقیہ فنکاروں کو جو لاہور کیرج ڈیپارٹمنٹ میں کام کرتے تھے اور جن کے پاس تھیٹر سیٹ لگانے کا عملی تجربہ بھی تھا، اپنے گروپ میں شامل کر کے کھیل ''سحر ہونے تک'' جو ''Waiting for Godot'' سے ماخوذ تھا، الحمرا میں پیش کیا۔ یہ غالباً تقسیم کے بعد پہلا ایسا ترجمہ شدہ کھیل تھا جو اس سے قبل پیش کیے گئے ترجمہ شدہ ڈرائنگ روم کامیڈی اسٹیج کھیلوں سے یکسر مختلف تھا۔ اس کے بعد ہمارے ہاں بالغ خیال تھیٹر بھی پروان چڑھنا شروع ہوا۔ لیکن اس کھیل کے پیش ہونے کے بعد کچھ ناگزیر وجوہات کی بنا پر علی احمد لاہور سے کراچی ہجرت کر گئے۔

جب پاکستان میں پہلا مارشل لا نافذ ہوا تو الحمرا انتظامیہ کو ہدایات ملیں کہ ایسے کھیل ہرگز پیش نہ کیے جائیں جو مارشل لا انتظامیہ کے منشور کے خلاف ہوں۔ لیکن اس کے باوجود کئی ہدایت کاروں اور فنکاروں نے کھیلوں کو طنز و مزاح کے ساتھ علامتی پیرائے میں پیش کیا۔ مارشل لا کے آغاز کے کچھ عرصے بعد رائٹر گلڈ کی بھی بنیاد رکھی گئی۔ مارشل لا نے سول بیوروکریسی کو متحرک کیا، ثقافتی سرگرمیوں نے زور پکڑا، آرٹس کونسل کی تنظیم نو ہوئی، امتیاز علی تاج صاحب الحمرا سے رخصت ہوئے اور الحمرا آرٹس کونسل کے چیئرمین کا عہدہ فیض احمد فیض نے سنبھال لیا۔ الحمرا کے اوراقِ پریشاں کی شیرازہ بندی کے دوران مجھے یہ رائے قائم کرنے میں قطعی دشواری نہیں ہوئی کہ الحمرا میں فنونِ ادائیہ کے لیے کسی حد تک آزادانہ اور معیاری کام فیض احمد فیض کے قیام کے دوران ہی ہوا۔ اپنی اس بات کی تائید کے لیے میں یہاں نعیم طاہر کا بیان نقل کرنا ضروری سمجھتا ہوں:

> کھیل کی سلیکشن تو ہماری ہوتی تھی اور فیض صاحب بس یہی کہتے تھے ''ہاں بھئی کرو''۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے، انھوں نے کبھی اسکرپٹ بھی نہیں دیکھا۔ وہ کہتے تھے۔ ''ٹھیک ہے کرو'' ہم تک تو اُن کا اکاؤنٹنٹ عطا ہی پہنچتا تھا۔ فیض صاحب کب آئے، کب گئے ہمیں کچھ علم نہیں ہوتا تھا۔ نہ کبھی انھوں نے پلٹ کر دیکھا۔ صرف عطا ہی ہمارے سامنے آتا تھا۔ وہی دستخط کرواتا تھا، وہی sanction کرواتا تھا، اور وہی خرچ کرتا تھا۔[۷]

فیض صاحب کے دور میں اُردو تھیٹر کو کسی حد تک آزادیِ رائے کا بہترین ذریعہ سمجھ کر کام لیا گیا۔ اس آزادی ہی کا نتیجہ تھا کہ کچھ فنکاروں کے ذاتی تھیٹر گروپس بھی آرٹس کونسل میں متحرک ہوئے۔ ان

تھیٹر گروپوں نے زیادہ کھیل تو پیش نہیں کیے لیکن جو کھیل پیش کیے، وہ موضوعات اور تکنیک کے اعتبار سے کسی نہ کسی حد تک معیاری سمجھے جا سکتے ہیں۔ ان تھیٹر گروپس میں لٹل تھیٹر گروپ، آکاش تھیٹر، ینگ لائینز کلچرل سوسائٹی، پاکستان آرٹس سرکل اور تھیٹر گلڈ شامل ہیں۔ ان گروپس میں کام کرنے والوں نے الحمرا کو ایسا ادارہ بنا دیا جہاں اس فن ادائیہ سے تعلق رکھنے والے تمام تخلیقی جوہر یکجا ہو گئے۔ ان دنوں الحمرا نے نیشنل تھیٹر اکیڈمی کے فرائض انجام دیے جس کا سہرا صفدر میر، امتیاز علی تاج، علی احمد اور فیض احمد فیض کو جاتا ہے۔ تقسیم کے وقت الحمرا کی جو عمارت ہمارے حصے میں آئی وہ انتہائی مخدوش تھی۔ فیض صاحب کے دور ہی میں الحمرا کی نئی عمارت کی تعمیر کا معاملہ بھی زیرِ غور آیا۔ اس سلسلے میں ایک اطالوی ماہرِ تعمیرات سے الحمرا کا ماڈل تیار کروایا گیا لیکن اسے عملی شکل نہ دی جا سکی اور فیض صاحب کی الحمرا سے رُخصت کے بعد تھیٹر کی عمارت کا معاملہ بھی کھٹائی میں جا پڑا۔

رفتہ رفتہ الحمرا ایک ایسا مرکز بن گیا جہاں گورنمنٹ کالج لاہور، دیال سنگھ کالج، کنیئرڈ کالج برائے خواتین، پاکستان میڈیکل کوریونٹ اور ریڈیو پاکستان لاہور کے کہنہ مشق اداکار، مترجم، ڈراما نگار اور ہدایت کار اکٹھے ہو گئے۔ ان میں صفدر میر، رفیع پیر، امتیاز علی تاج، علی احمد، نعیم طاہر، کمال احمد رضوی، سلمان پیرزادہ، پروفیسر کلیم الدین، فاروق ضمیر غوری، اظہار کاظمی، انور سجاد، خورشید شاہد، محسن رضوی، نذیر ضیغم، انور سجاد، خالد سعید بٹ، صوفی وقار، سکندر شاہین، شعیب ہاشمی، بختیار احمد، مسعود اختر، نذیر حسینی، محسن شیرازی، میرزا ادیب، خورشید شاہد، سمیہ ناز، شمعیہ ممتاز اور یاسمین امتیاز قابلِ ذکر ہیں۔ ۱۹۷۰ء تک ان فنکاروں میں سے کئی فنکاروں نے انتہائی کم اور کچھ نے بلا معاوضہ اُردو تھیٹر کے لیے خدمات انجام دیں۔ الحمرا نے لاہور کے علاوہ دیگر شہروں میں بھی اُردو تھیٹر پیش کرنے کے لیے کچھ گروپس تشکیل دیے۔ ان شہروں میں سرگودھا، بہاولنگر، ساہیوال، ملتان، فیصل آباد (لائل پور) اور منگلا شامل ہیں۔ شوقین حضرات کی لگن اور شوق نے معاوضے کی حیثیت ثانوی بنا دی۔ لیکن دوسری جانب اختیارات کی جنگ اور ادارے میں انتظامی اکھاڑ پچھاڑ نے الحمرا میں اُردو تھیٹر کے لیے کی جانے والی کوششوں کو بھی بہت زک پہنچائی۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ الحمرا میں اردو تھیٹر کی ابتداء سے ۶۰ء تک تراجم ہی پر زور صرف کیا گیا۔ ۶۰ء کے بعد طبع زاد کھیلوں پر بھی توجہ صرف کی جانے لگی جو ایک خوش آئند عمل تھا۔ ۶۰ء تک امتیاز علی تاج، کمال احمد رضوی، نعیم طاہر، سکندر شاہین، انور سجاد اور دیگر فنکاروں نے الحمرا میں تھیٹر کے لیے جتنے کھیل پیش کیے وہ زیادہ تر تراجم ہی تھے۔ علی احمد واحد ایسے ڈراما نگار تھے جن کے کئی کھیل طبع زاد

تھے ۔۶۰ء کے بعد طبع زاد کھیل تحریر کرنے والے بھی میدان میں اُترے جن میں خواجہ معین الدین ، بانو قدسیہ، سلیم چشتی ، عتیق اللہ شیخ ،عزیز اثری ،سرمد صہبائی اور جمیل بسمل قابلِ ذکر ہیں ۔

الحمرا میں ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۵ء تک ہر سال تقریباً ۱۰ سے ۱۵ کھیل پیش کیے گئے ۔ان کھیلوں کی پروڈیوسر آرٹس کونسل خود تھی ۔دوسرے پیش کاروں کو کھیل اسی صورت پیش کرنے کی اجازت دی جاتی جب کھیل کے معیاری ہونے کی ضمانت مہیا ہو جاتی ۔سکرپٹ کی منظوری کا طریق کار یہ تھا کہ پہلے آرٹس کونسل میں سکرپٹ جمع کروایا جاتا ۔پھر سکروٹنی کمیٹی اس سکرپٹ کا مطالعہ کر کے اپنے خیالات کا اظہار کرتی ۔اگر کھیل معیاری ہوتا تو اسے پیش کرنے کی اجازت دے دی جاتی جب کہ دوسری صورت میں کھیل پیش کرنے کی اجازت نہ ملتی ۔آرٹس کونسل اگر خود کھیل پیش کرتی تو اس کے لیے ہدایت کار اور اداکاروں کا انتخاب بھی آرٹس کونسل کی انتظامیہ خود ہی کرتی اور اگر پیش کار آرٹس کونسل کا نہ ہوتا تو پہلے اسے موزوں ہدایت کار کے انتخاب کے لیے کہا جاتا ، پھر فنکاروں کا چناؤ ہوتا اور اس کے بعد ریہرسل کا مرحلہ آتا ۔ پہلے ہفتے اداکار صرف پڑھائی کرتے ، مکالموں کے اُتار چڑھاؤ سے واقف ہوتے ، اپنے کردار کی نفسیات کا مطالعہ کرتے پھر حرکات و سکنات پر توجہ دی جاتی ۔یوں تقریباً ۲۰ سے ۲۵ روز میں کھیل پیش کیے جانے کے لیے تیار ہو جاتا ۔

ان دنوں کھیل کا ٹکٹ ایک روپیہ تھا ۔آرٹس کونسل کی انتظامیہ کبھی کبھار اپنے مہمانوں کو ٹکٹ خرید کر بھی کھیل دکھاتی ۔اگر کھیل فائدے میں رہتا تو کھیل پر اُٹھنے والے اخراجات نکال کر باقی رقم ہدایت کار، ڈراما نگار، اداکاروں اور معاونین میں تقسیم کر دی جاتی اور اگر کھیل خسارے میں جاتا تو وہ آرٹس کونسل برداشت کرتی ۔ اس دور میں الحمرا کو تھیٹر کے لیے قلیل رقم صوبائی محکمۂ تعلیم کی مد سے دی جاتی تھی ۔کھیل کے آخری روز کبھی کبھار آرٹس کونسل یا نجی پیش کار تمام افراد کے لیے ظہرانے یا عشائیے کا اہتمام کرتے ۔اس کے علاوہ ان کھیلوں پر اخبارات میں تبصرے بھی شائع ہوتے ۔نعیم طاہر کہتے ہیں:

> اس دور میں جن لوگوں نے ڈرامے کی تحریک کو بڑھایا ہے ان میں جسٹس رحمان ، راجہ غضنفر علی اور تاج صاحب کا بڑا ہاتھ ہے ۔وہ اس طرح سے کہ جب بھی ڈراما کیا جاتا تھا یہ لوگ شہر کی elite class میں لوبی کرتے ۔ان کو مدعو کرتے تھے یا ان کی ٹکٹیں خریدتے تھے، پھر لا کر ڈراما دکھاتے تھے، ان سے تعریف کرواتے تھے ایکٹرز کے پاس بیک سٹیج لے کر جاتے تھے تا کہ ان کا حوصلہ بڑھے ۔اور اخباروں میں تبصرے بھی لکھواتے تھے ۔[۸]

الحمرا کے پہلے دور میں جو ترجمہ شدہ، ماخوذیا طبع زاد کھیل پیش کیے گئے ان میں سے کچھ علامتی، کچھ تجرباتی، کئی ڈرائنگ روم طربیہ اور کچھ المیہ تھے۔ ان کھیلوں نے نہ صرف لاہور بلکہ پاکستان بھر میں اُردو تھیئٹر کے فروغ کے لیے راہ ہموار کرنے میں مدد دی۔ لیکن الحمرا میں انتظامی جنگ اور کسی حد تک اعلیٰ انتظامیہ کے متنازعہ فیصلوں نے اُردو تھیئٹر کو بہت زک پہنچائی۔ نعیم طاہر کو Rockefeller Foundation of the University of California سے سکالرشپ ملا اور نعیم طاہر امریکا چلے گئے۔ کچھ عرصہ شعیب ہاشمی بھی الحمرا کے منتظم رہے لیکن انتظامی باریکیوں اور معاملات سے ناواقفیت اور تدریس سے لگاؤ کے سبب شعیب ہاشمی جلد ہی یہاں سے رخصت ہو گئے۔ امریکا سے واپسی پر نعیم طاہر کو الحمرا کے ڈائریکٹر کے فرائض سونپ دیے گئے جس سے کئی تجربہ کار حضرات بہت خفا ہوئے۔ نعیم طاہر کے مقابلے میں اسی عہدے کے لیے زیڈ اے بخاری، اے ڈی اظہر اور صفدر میر بھی امیدوار تھے۔ اس معاملے کے بعد صفدر میر اور نعیم طاہر کے درمیان ایک ایسی وسیع خلیج حائل ہو گئی جو کبھی ختم نہ ہو سکی۔

۱۹۶۰ء تک الحمرا آرٹس کونسل اور گورنمنٹ کالج لاہور میں جو اُردو تھیئٹر کیا گیا اس میں ڈرامے کے ادبی پہلوؤں پر زیادہ اور تھیئٹر کی فنی و تکنیکی ترقی پر کم زور صرف ہوا۔ اس وقت اُردو تھیئٹر میں جدت اور تبدیلی وقت کا تقاضا تھا۔ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر نعیم طاہر الحمرا میں تن دہی سے اُردو تھیئٹر کے لیے فعال ہوئے۔ انھوں نے اپنے ایک دوست ڈاکٹر نیاز سے رجوع کیا جو انجینئرنگ یونی ورسٹی کے شعبۂ کیمیکل ٹیکنالوجی سے منسلک تھے۔ ڈاکٹر نیاز انجینئرنگ یونی ورسٹی میں کبھی کبھار تھیئٹر بھی کرواتے اور مکالموں کو ساؤنڈ افیکٹ (تاثرات) کے ساتھ ریکارڈ کر کے اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعے پیش کرتے۔ نعیم طاہر نے ڈاکٹر نیاز سے الحمرا کا پہلا dimmer تیار کروایا اور یہاں کے دو افراد ریاض اور مشتاق کو اس کے استعمال کی تربیت دی۔ اس dimmer کا پہلا استعمال کھیل ''مجرم کون'' میں کیا گیا۔ نعیم طاہر نے ۱۹۶۴ء میں الحمرا میں تھیئٹر ورکشاپ بھی شروع کروائی۔ اس کے لیے باقاعدہ کورس ترتیب دیا گیا۔ voice and speech کے لیے حمید وائیں stage management کے لیے نذیر ضیغم اور direction and acting کے لیے نعیم طاہر خود تربیت دینے پر مامور ہوئے۔ کورس کی مدتِ تکمیل تین ماہ تھی جب کہ اس کورس کو مکمل کروانے کے بعد advance کورس کا منصوبہ بھی زیرِ غور تھا۔ یہ کورس ایک سال کے عرصے میں مکمل کیا جانا تھا لیکن تین ماہ کی ایک ورکشاپ

کے بعد ہی یہ سلسلہ ختم ہوگیا۔[۹] نئے کورس کے اجرا کے لیے وقت، پیسہ، تجربہ کار افرادی قوت اور حکومتی توجہ درکار تھی جب کہ ہمارے تھیٹر کو ان تمام سہولتوں میں سے صرف افرادی قوت ہی میسر آسکی اور ستم ظریفی یہ کہ اس قوت کی ترجیحات بھی رفتہ رفتہ تبدیل ہو رہی تھیں۔ بیرونِ ممالک ثقافتی دوروں کی وجہ سے نعیم طاہر تھیٹر کے ان منصوبوں کو بھی پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکے جو انھوں نے خود شروع کیے۔ شعیب ہاشمی گورنمنٹ کالج لاہور میں تدریس کے شعبے سے وابستہ ہوگئے اور اُردو تھیٹر کو مستقل بنیادوں پر وقت نہ دے سکے۔ محکمۂ تعلیم کے پاس تھیٹر کے لیے اتنے فنڈز ہی نہیں تھے کہ وہ الحمرا کے مستقل ارکان کے علاوہ تھیٹر کے کسی اور ماہر کی خدمات اجرتاً حاصل کرتا۔ یہی وجہ تھی کہ تربیت دینے کے لیے تجربہ کار اساتذہ نہ مل سکے اور ایک کورس کی تکمیل کے بعد دوسری ورکشاپ کلاس کا اجرا نہ ہو سکا۔ تاہم اس ورکشاپ کا ایک فائدہ ضرور رہا کہ ہمارے اُردو تھیٹر کو سجاد حیدر، افتخار حیدر، شوکت زین العابدین اور اقبال آفندی جیسے باصلاحیت افراد میسر آئے۔

۱۹۷۰ء کے خاتمے تک الحمرا نے دو طرح کے ہدایت کار متعارف کروائے۔ ایک وہ جو یورپ کے ڈرامائی نظریات سے بخوبی آگاہ تھے اور الحمرا میں اجرتاً یا شوقیہ اُردو تھیٹر کرتے رہے۔ ۱۹۷۰ء تک ان میں سے کچھ وفات پا گئے، کچھ تھیٹر سے مستقل طور پر علاحدہ ہوگئے، کچھ ثقافتی اداروں کے بڑے انتظامی عہدوں پر فائز ہونے کے بعد تھیٹر سے عملی طور پر کنارہ کش ہوگئے اور کچھ ٹی وی کے شعبے سے وابستہ ہوگئے۔ دوسری قسم کے ہدایت کار وہ تھے جو ڈرامے اور تھیٹر کا تنقیدی شعور تو رکھتے تھے لیکن جدید عملی تھیٹر سے ناواقف تھے۔ انھوں نے تقسیم سے قبل اور تقسیم کے بعد روایتی و نیم روایتی اُردو تھیٹر ہی کیا۔ اس وقت تھیٹر کو جدت سے ہمکنار کرنے کے لیے اداکاروں نے اہم خدمات انجام دیں کیونکہ کچھ کہنہ مشق مترجمین، ڈراما نگار یا ہدایت کار منجھے ہوئے اداکار بھی تھے یہی وجہ تھی کہ روایتی ہدایت کاروں کو بھی زیادہ دقت پیش نہ آئی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر انور سجاد ایک واقعہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> مجھے یاد ہے کہ میں کھیل ''کوڑھی'' کی ریہرسل پر تاخیر سے پہنچا۔ جب ہال میں پہنچا تو عشرت صاحب سے پوچھا: سر کہاں سے انٹری دوں؟ تو عشرت صاحب بولے: دیکھو لو یار یہاں تین انٹریاں ہیں، جہاں سے مرضی آجاؤ۔[۱۰]

جدید تھیٹر سے آگاہی رکھنے والے ہدایت کاروں کے متعلق خالد عباس ڈار کہتے ہیں:

> میرے دور میں اگر تھیٹر کے کوئی ہدایت کار تھے تو وہ نعیم طاہر، شعیب ہاشمی، سلمان

پیرزادہ، بختیار احمد اور کمال احمد رضوی تھے۔ یہ لوگ صحیح معنوں میں ہدایت کار تھے ان کے ساتھ تو کام کا مزہ ہی کچھ اور تھا۔ باقی تو میرے نزدیک ہدایت کاری میں کسی کو کوئی کمال نہیں تھا۔"

الحمرا میں تھیٹر ڈراموں کے لیے پہلے ٹکٹ ایک روپیہ تھا۔ ۱۹۶۰ء تک یہ قیمت ۳ روپے کر دی گئی اور ۶۵ء کی جنگ کے بعد اسے ۵ اور پھر ۱۰ روپے تک بڑھا دیا گیا۔ ۱۹۷۰ء تک ٹکٹ کے دام تقریباً اتنے ہی رہے۔ پی ٹی وی اور پاکستانی فلمی صنعت کو الحمرا کا احسان مند ہونا چاہیے کہ الحمرا کی بدولت اُسے بہترین اداکار، ڈرامانگار اور ہدایت کار میسر آئے۔ پی ٹی وی کے شہرہ آفاق ڈراموں کی شاندار روایت میں الحمرا کے کردار کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ انتظامی، مالی، عمارتی، جنگی اور مارشل لا جیسی مشکلات کے باوجود الحمرا میں اُردو تھیٹر کی تحریک پروان چڑھتی رہی۔ اس دوران تجرباتی، علامتی، تاثراتی السیاتی اور طربیہ غرض یہ کہ ہر طرح کے اُردو کھیل پیش کیے گئے۔ فنکاروں نے اُردو تھیٹر کے فروغ کے لیے ہر ممکن کوششیں کیں۔ اخراجات پورے کرنے کے لیے ٹکٹ، بروشرز میں تشہیر اور عطیات جیسے روایتی آمدنی کے طریقہ کار کا استعمال بھی کیا جاتا رہا۔ الحمرا کے تعاون سے فنکاروں نے ۶۵ء کی جنگ میں متاثر ہونے والے پاکستانی بھائیوں کے لیے بھی کئی شوز کیے اور ان سے حاصل ہونے والی آمدن جنگ سے متاثرہ افراد کی بہبود پر خرچ کی گئی۔

ابتدا میں تراجم ہی پر زور صرف ہوا۔ علی احمد کا ''ذات شریف''، ''سحر ہونے تک'' اور ''راکھ اور انگارے'' ماخوذ کھیل تھے۔ کمال احمد رضوی نے سب سے زیادہ کھیلوں کے تراجم کیے جن میں ''دغا باز''، ''صاحب بی بی اور غلام''، جو Carlo Goldoni کے دو کھیلوں سے ماخوذ تھے۔ کمال احمد رضوی نے Patrik Hamilton کے کھیل ''گیس لائٹ'' کا ترجمہ ''سائے'' کے عنوان سے کیا۔ ''خالد کی خالہ'' کھیل ''Charlie's Aunt'' کا ترجمہ تھا۔ ''بلاقی بدذات''، ''کس کی بیوی کس کا شوہر'' بھی کمال احمد رضوی ہی کے ترجمہ شدہ کھیل تھے۔ کمال احمد رضوی نے ان کھیلوں کو ایسی کمال مہارت سے اُردو کے قالب میں ڈھالا کہ وہ اپنے ہی خطے، علاقے اور سماج کی تصویر دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سجاد کہتے ہیں:

ایک کمال کی بات تو کمال احمد رضوی میں تھی اور وہ یہ کہ جو کھیل وہ مجھے دکھاتا اس پر یہی گمان گذرتا کہ یہ اسی کی تحریر ہے۔ لیکن دراصل وہ ترجمہ شدہ یا ماخوذ کھیل ہوتا۔ کمال کو صرف ترجمے ہی پر کمال نہ تھا بلکہ وہ کھیل کو ایسے کرافٹ کرتا کہ اپنی سماجی زندگی کی مکمل تصویر کھینچ کر

رکھ دیتا۔[۱۲]

اس کے علاوہ رازیوسفی کا ترجمہ شدہ کھیل ''دُکھ سکھ''، جو Maxim Gorky کے کھیل ''Lower Depth'' کا ترجمہ تھا، سکندر شاہین کا کھیل ''بخیل''، جو Moliere کے کھیل ''Miser'' کا ترجمہ تھا، حمید وائیں کا کھیل ''بیگم اپنی پسند کی''، جو Shaw کے کھیل ''Pygmalion'' کا ترجمہ تھا، بھی الحمرا میں پیش کیے گئے۔ یاسمین انتیا زاور نعیم طاہر کے کھیل ''سوئے کہاں''، ''آداب عرض'' اور مہر نگار عزیز کا کھیل، ''وقت ہے فریادی'' بھی تراجم ہی تھے۔ نمایاں طبع زاد اُردو کھیل جو الحمرا میں ۱۹۷۰ء تک پیش کیے گئے، ان میں خواجہ معین الدین کے کھیل ''مرزا غالب بندر روڈ پر'' اور ''تعلیم بالغاں''، رضی ترمذی کا ''مثال کے طور پر''، بانو قدسیہ کے کھیل ''آدھی بات''، ''سنگر ترے لیے''، ''اک ترے آنے سے پہلے''، انتظار حسین کا ''خوابوں کے مسافر''، اوپندر ناتھ اشک کا ''صبح و شام''، اصغر بٹ کے کھیل ''چھوٹے میاں''، ''محبت زندہ باد''، ''امانت''، ''نہ رادھا نا چے گی''، عزیز اثری کے کھیل ''جاگ اٹھا ہے سارا وطن'' اور ''نیا سکول''، نذیر ضیغم کا کھیل ''سب سے بڑا روپیہ''، عتیق اللہ شیخ کے کھیل ''قصہ ایک محبت کا'' اور ''اک لڑکی شرمیلی سی''، امجد حسین کا ''موج در موج''، سلیم چشتی کے کھیل ''اور سپنا ٹوٹ گیا''، ''لہو کے چراغ''، ''اور شبنم روتی رہی'' اور ''لوٹ سیل''، نصیر الدین قریشی کا ''فرار''، ابو سعید قریشی کا ''نعرے'' اور جیلانی کامران کا کھیل ''زینہ کدل'' قابل ذکر ہیں۔ یہ کھیل کامیاب رہے۔ ان سب کھیلوں کے مترجمین، طبع زاد ڈراما نگاروں اور ہدایت کاروں کے علاوہ ان کھیلوں کے اداکاروں نے بھی مستقبل کے اُردو تھیٹر کے لیے نئے راستوں کا تعین کرنے کی راہ سجھائی لیکن افسوس کہ اس روایت کی پاسداری نہ کی جا سکی۔

الحمرا پاکستان میں اُردو تھیٹر کے مرکز کی حیثیت سے ابھرا۔ اس ادارے نے خصوصاً لاہور میں اُردو تھیٹر کی بکھری ہوئی سرگرمیوں کو اپنی آغوش میں سمیٹا، یہاں ان کی تربیت کی اور پھر اپنے مضافات میں بکھیر دیا۔ الحمرا کی مثال ایسی ندی کی سی تھی جس میں پانی کے کئی دھارے ملتے ہوں جو آہستہ آہستہ گہرے چوڑے اور رواں دریا کی صورت بن جائے اور پھر اس دریا سے کئی نہریں نکلیں جن سے ملکی ثقافتی زمین کی آبیاری ہو۔ اس دور میں جو اداکار متعارف ہوئے ان میں کئی منجھے ہوئے ہدایت کار، بہترین مترجم اور طبع زاد ڈراما نگار بھی تھے، اسی لیے تھیٹر کے معاملات کو سلجھانے کے لیے جو ہنر مند افرادی قوت علاحدہ علاحدہ درکار تھی وہ الحمرا میں

وسائل کی کمی کی بدولت یکجا ہو کر منظرِ عام پر آ گئی۔لیکن جب سیاسی شعبے نے رفتہ رفتہ اپنے پنجے اہم قومی شعبوں کی شہ رگوں میں گاڑھنے شروع کیے تو ثقافتی ادارے بھی اس شکنجے کی گرفت میں آئے اور ایسی صورتحال میں الحمرا کی تھیٹر سرگرمیاں بھی متاثر ہوئیں جس کے اثرات ۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونا شروع ہوئے۔۱۹۷۰ء کے بعد ملکی سیاست کے علاوہ الحمرا میں بھی کئی تبدیلیاں ہوئیں جن کا اثر براہ راست اُردو تھیٹر پر بھی پڑا۔دو یا تین مثبت تبدیلیوں کے سوا الحمرا میں اُردو تھیٹر کے لیے کوئی خاص پیش رفت نہ ہو سکی۔ان میں سے کچھ مثبت اور منفی وجوہات کا تذکرہ ذیل میں درج ہے:

۱۔ سقوطِ ڈھاکہ کا واقعہ پیش آیا جو تمام ملک کے لیے ایک بڑا دھچکا تھا۔

۲۔ انتخابات ہوئے اور جمہوری حکومت تشکیل دی گئی۔لیکن الیکشن کے بعد جمہوری حکومت سے جو توقعات سے وابستہ تھیں وہ پوری نہ ہو سکیں۔

۳۔ الحمرا کو سول بیوروکریسی کی تحویل میں دے دیا گیا۔

۴۔ ڈراما آرٹسٹ ویلفیئر ایسوسی ایشن کا قیام عمل میں آیا۔

۵۔ عوامی فنکاروں کی تحریک اُبھری۔

۶۔ الحمرا کے تین تھیٹر ہال تعمیر ہوئے۔اس کے علاوہ کلچرل کمپلیکس قذافی سٹیڈیم بھی تعمیر کیا گیا۔

۷۔ ڈراما طبقاتی تقسیم کا شکار ہوا۔

۸۔ نجی پیش کاروں نے الحمرا کی سکروٹنی کمیٹی کو یکسر نظر انداز کر دیا۔

۹۔ تھیٹر کا شوق رکھنے والے تعلیم یافتہ افراد کے لیے الحمرا میں مشکلات پیدا کر دی گئیں۔

۱۰۔ نجی تھیٹر ہالوں میں ہونے والے فحش تھیٹر اور جگت بازی کی وجہ سے الحمرا کو بھی اپنے معیارات بدلنے پڑے۔اس وجہ سے الحمرا میں اُردو تھیٹر کی جگہ کسی حد تک پھکڑ پن اور فحش پنجابی کمرشل تھیٹر نے لے لی۔

اس دور کا اہم واقعہ سقوطِ ڈھاکہ تھا جو قوم کے لیے ایک بڑا نفسیاتی دھچکا ثابت ہوا۔۱۹۷۱ء میں انتخابات ہوئے۔نئی حکومت کے برسرِ اقتدار آنے کے بعد ایک ردِعمل پیدا ہوا کہ ماضی میں جو کچھ ہوا غلط تھا، اسے درست ہونا چاہیے۔چنانچہ جو ادارے محفوظ تھے پہلے ان پر ہاتھ صاف کیا گیا۔اس طرح اداروں میں اپنی

منشا کی انتظامیہ فائز کر کے من مانی کارروائی کروانے کی روایت پروان چڑھی۔۱۹۷۰ء تک فنکاروں کی کوئی ایسی نمائندہ جماعت نہ تھی جو فنکاروں کے حقوق کے تحفظ کے لیے آواز اُٹھاتی۔اسی لیے الحمرا میں فنکاروں کے مسائل حل کرنے کے لیے ایک تحریک اُٹھی جس کی کچھ وجوہات ذیل میں درج ہیں:

۱۔ الحمرا کے ممبران میں لاہور کے اعلیٰ طبقے کے افراد شامل ہیں، عام فنکاروں کا کوئی پرسان حال نہیں۔

۲۔ ڈرامے کی تواریخ انتظامیہ اپنے من پسند لوگوں کو الاٹ کرتی ہے۔

۳۔ الحمرا میں فنکاروں کے بیٹھنے کے لیے مناسب جگہ کا کوئی انتظام نہیں۔

۴۔ دیگر سرکاری اداروں کی طرح فنکاروں کو بھی سہولتیں ملنی چاہئیں۔

ان وجوہات کو مدنظر رکھتے ہوئے 'ڈراما آرٹسٹ ویلفیئر ایسوسی ایشن' کا قیام عمل میں لایا گیا۔چند فنکاروں پر مشتمل ایک کمیٹی قائم کی گئی۔اسے رجسٹرڈ کروایا گیا۔الیکشن ہوئے، محمد قوی صدر، مسعود اختر نائب صدر اور سی ایم منیر فنانس سیکریٹری منتخب ہوئے۔۱۹۷۳ء میں حکومت نے فنکاروں کی آواز پر کان دھرے اور آرٹس کونسل کی گورننگ باڈی تحلیل کر کے ازسرِنو گورننگ باڈی تشکیل دے دی گئی اور آرٹس کونسل کا چیئرمین ڈاکٹر انور سجاد کو بنا دیا گیا۔اسی دوران الحمرا کی باقاعدہ عمارت اور تھیٹر ہال کی تعمیر کے لیے بھی منظوری دے دی گئی۔ عوامی وزیرِاعلیٰ حنیف رامے خود بھی فنونِ لطیفہ سے گہرا لگاؤ رکھتے تھے اس لیے فنکار مطمئن تھے۔تاہم حنیف رامے نے جلد ہی فنکاروں کی تمام توقعات پر پانی پھیر دیا۔انھوں نے پنجاب اسمبلی سے پنجاب آرٹس کونسل کا ایکٹ پاس کروایا۔اس طرح الحمرا آرٹس کونسل، پنجاب آرٹس کونسل بن گئی اور اس کے بعد الحمرا کے تمام اہم اختیارات افسر شاہی کو سونپ دیے گئے۔اس ایکٹ کے تحت کمشنر لاہور کو آرٹس کونسل کا چیئرمین مقرر کر دیا گیا۔ فنکار بہت چیخے چلائے کہ فن و ثقافت کے اس ادارے کو ان کے ماہر افراد ہی کی سپرداری میں رہنا چاہیے۔بے شک ان پر نگرانی کے لیے افسران مقرر کر دیے جائیں لیکن تھیٹر کے لیے تھیٹر کے ماہرین ہی کو اختیارات دیے جائیں تاکہ وہ اپنی صلاحیتوں سے اس فنِ لطیف کی آبیاری کر سکیں لیکن 'نقار خانے میں طوطی کی آواز کون سنتا ہے'۔ کمشنر صاحب کے لیے تو آرٹس کونسل کی ذمہ داری فارغ اوقات کے مشاغل سے بڑھ کر نہ تھی۔نعیم طاہر کہتے ہیں:

> میری نظر میں آرٹس کونسل میں جو تبدیلی ہوئی اس کی وجہ یہ تھی کہ اس میں گورنمنٹ کا عمل دخل

بہت زیادہ بڑھ گیا تھا۔اس کی justification اب تک کوئی نہیں دے سکا۔ یہ صرف لالچ تھا اختیار کا،اسی لیے انھوں نے اسے take over کیا ورنہ پہلے جو آرٹس کونسل کا بورڈ آف گورنرز تھا،اس میں ہمیشہ سے گورنمنٹ کے نمائندے رہے ہیں۔اس میں فنانس سیکریٹری، ایجوکیشن سیکریٹری، انفارمیشن سیکریٹری اور کمشنر اس کے رکن رہے لیکن آرٹس کونسل میں executive authority متعلقہ شعبے کے سیکریٹری کے پاس ہوتی تھی۔چیئر مین صرف گورنمنٹ functionary ہوتا تھا۔[۱۳]

آرٹس کونسل کے لیے پنجاب اسمبلی نے جو بل پاس کیااس حوالے سے ڈاکٹر انور سجاد کہتے ہیں:

میں نے اور نعیم طاہر نے بڑی کوشش کی کہ کسی طرح یہ بل پاس نہ ہواور اگر پاس ہو جائے تو اسے لاگو نہ کیا جائے کیونکہ یہ تھیٹر کے لیے بالکل ٹھیک نہیں تھا۔ہم کورٹ تک گئے لیکن ہمیں کامیابی نہ مل سکی اور الحمرا میں سیاست اور سول بیورو کریسی کی اجارہ داری شامل ہو گئی۔میں نے استعفیٰ دے دیا اور علاحدہ ہو گیا۔فنکاروں کے آپس میں لاکھ اختلافات سہی لیکن تھیٹر کے لیے تو تمام فنکار کسی نہ کسی لحاظ سے بہتر ہی تھے۔[۱۴]

۱۹۷۵ء میں ڈاکٹر انور سجاد آرٹس کونسل سے مستعفی ہو گئے اور حنیف رامے نے صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کو آرٹس کونسل کا چیئر مین بنا دیا۔کچھ عرصہ بعد صوفی صاحب بھی رخصت ہو گئے۔نعیم طاہر اس دوران پی ٹی وی اکیڈمی میں بطور ریڈر مامور ہوئے اور یہاں کے سیاسی اکھاڑے سے بھی کسی حد تک علاحدہ ہو گئے۔اس دوران ایسے لوگ متعارف ہوئے جو عوامی تھیٹر کرنے کے لیے بے چین تھے۔اس لیے انھوں نے مقامی لوگوں کے سماجی مسائل کو مزاحیہ انداز میں پیش کرنا شروع کیا۔جب کہنہ مشق ڈراما نگاروں اور مترجمین کی جگہ غیر تربیت یافتہ اور ڈرامے کی اصل سے واقفیت نہ رکھنے والے طبع زاد ڈراما نویسوں نے سنبھالی تو اُردو تھیٹر کے تمام شعبوں سے تعلق رکھنے والے نئے اور پرانے افراد میں علمی اور طبقاتی فرق بھی نمایاں ہو گیا۔جس کی مثال تقسیم کے بعد پہلے دو عشروں اور اس کے بعد کے کھیلوں کے سکرپٹس کو دیکھ کر دی جا سکتی ہے۔

اس دور میں الحمرا کے مقابلے میں دوسری جگہوں پر بھی اُردو تھیٹر ہونے لگا۔اس کی بڑی وجہ الحمرا میں ایسے لوگوں کی اجارہ داری تھی جنھیں تاریخ دینے کے لیے ترجیح دی جاتی اور بسا اوقات تو ایسے افراد اپنا منافع رکھ کر الحمرا ہال آگے کسی اور پیش کار کو کرائے پر دے دیتے۔یہ سب جانتے ہوئے بھی الحمرا انتظامیہ خاموش تماشائی

بنی رہتی ۔رفتہ رفتہ الحمرا ایسے لالچی افراد کے ہتھے چڑھا جو تھیٹر کی اہمیت سے قطعی آگاہ نہ تھے اوران کا مطمح نظر محض روپیہ کمانا تھا۔۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک الحمرا نے کئی اداکار، ہدایت کار اور ڈراما نگار متعارف کروائے ۔اس دور کے طبع زاد ڈراما نگاروں میں سرمد صہبائی، آغا شاہد، عتیق اللہ شیخ،سلیم چشتی، بختیار احمد،جمیل بسمل،اطہر شاہ خاں،ایم شریف، خالد عباس ڈار،نصرت ٹھاکر،شوکت زین العابدین اورامجد اسلام امجد قابل ذکر ہیں ۔ جب کہ اداکاروں میں، بختیار احمد، زبیر بلوچ،سلمان شاہد، عثمان پیرزادہ،علی اعجاز، اطہر شاہ خاں، اقبال آفندی، جمیل ملک،خالد عباس ڈار،محمد قوی خاں، خیام سرحدی،منیر راج ،ایم جے رانا، الیاس نجم،سی ایم منیر،ایم اے ندیم،جمیل بسمل،ایوب خاں، سراج منیر،اورنگزیب لغاری، بدیع الزماں،جمیل فخری،سلیم ناصر،فردوس جمال، عرفان کھوسٹ، حامد رانا ، عابد کشمیری، امان اللہ، جاوید وسیم ،عمر شریف اورخواتین میں ثمینہ احمد،ثمینہ پیرزادہ، عطیہ شرف،فوزیہ درانی ، ریحانہ صدیقی ، دردانہ بٹ ، نجمہ محبوب اورثروت عتیق قابل ذکر ہیں ۔ہدایت کاروں اور ڈراما نگاروں میں سرمد صہبائی،شاہد ندیم، مدیحہ گوہر،بختیار احمد،سلیم چشتی ،سلمان شاہد،صوفی نثار احمد،جمیل بسمل اوررشید عمر تھانوی کا کام معیاری ہے ۔سرمد صہبائی کے تحریر کردہ کھیل تو خواص کے لیے ہیں جب کہ شاہد ندیم ایسے ہدایت کار اور ڈراما نگار ہیں جو خاص موضوع میں عوامی دلچسپی پیدا کرنے کا فن بخوبی جانتے ہیں ۔اسی لیے ان کے کھیل عوام وخواص دونوں میں مقبول ہیں ۔الحمرا میں ہدایت کاری کے اعتبار سے اس دور کے ابتدائی ۲۰ سالوں میں پیش کیے جانے والے معیاری کھیلوں میں سرمد صہبائی کا '' ڈارک روم''، ''تو کون''، ''اشرف المخلوقات''، ایم شریف کا ''سیدھا موڑ''، ''نو پرابلم'' اور'' ہائی جمپ''،جمیل بسمل کا ''نہلے پہ دہلا''، '' جھوٹ اورضدی''،صوفی نثار احمد کا ''بیوٹی کلینک''، ''الٹی سیدھی''،امجد اسلام امجد کا ''گھر آیا مہمان''، ''یس پاپا'' اور ''کس کو کہہ رہے ہو''،رشید عمر تھانوی کا ''فسادکی جڑ'' اور ''شوکت تھانوی کے خیال''، خیام سرحدی کا ''ہی ہی ہاہا'' اورراز یوسفی کا ''ہنس کی چال'' شامل ہیں ۔رفیع پیر کی وفات کے بعد سلمان پیرزادہ اورعثمان پیرزادہ نے یہاں رفیع پیر کے کھیل '' راز و نیاز''، ''نواب صاحب قبلہ'' اور''خرید وفروخت'' پیش کیے ۔اس دہائی میں گورنمنٹ کالج لاہور سے فارغ التحصیل افراد ٹی وی،فلم اور دیگر شعبوں سے مستقل وابستہ ہو گئے اور تھیٹر سے کسی حد تک پرے ۔لہٰذا ان افراد کے جانے سے جو خلا پیدا ہوا اُسے رفتہ رفتہ غیر تربیت یافتہ اور کسی حد تک مفاد پرست تعلیم یافتہ طبقے نے پُر کیا۔

۱۹۷۸ء تک یہاں ایک وقت میں دو کھیل بھی پیش کیے جاتے رہے ۔ ایک الحمرا ہال میں جب کہ دوسرا اوپن ایئر میں، لیکن جب الحمرا ہال کو مخدوش حالت کے پیش نظر بند کر دیا گیا اور الحمرا کی با قاعدہ عمارت کی تعمیر شروع کی گئی تو فنکاروں کے پاس صرف اوپن ایئر اسٹیج ہی بچا ۔ یہ اوپن ایئر اسٹیج (تھڑا) الحمرا کا رپارکنگ کے پاس تھا ۔ یہاں ایک پراسینم آرچ بنائی گئی جس پر شو کے وقت پردہ آویزاں کیا جاتا اور شو کے بعد اتار لیا جاتا ۔ اس اسٹیج پر ونگز اٹھائے اور تبدیل بھی کیے جاسکتے تھے لیکن جب الحمرا کی عمارت کا کام زوروں پر پہنچا تو یہ تھڑا بھی مسمار کر دیا گیا اور اس کی جگہ عمارتی تعمیر کا سامان بکھیر دیا گیا لیکن شوقین افراد نے الحمرا کی تعمیر کے دوران بھی اس جگہ کو عارضی طور پر تھیٹر کے قابل بنا دیا ۔ ثمینہ احمد کہتی ہیں:

> الحمرا کی عمارت کی تعمیر شروع ہوئی تو پرانا ہال گرا دیا گیا ۔ باقی میدان بچا تو وہاں بجری، ریت اور دوسرا سامان پڑا ہوتا ۔ کھیل ہونا بند ہو گئے ۔ ایک روز خیام سرحدی نے اپنی جیب سے پیسے دے کر ٹریکٹر منگوایا اور جہاں سامان بکھرا پڑا تھا وہاں پر میدان کو برابر کروا کر عارضی تھڑا بنوا دیا اور ہم نے وہیں پر کھیل پیش کرنے شروع کر دیے ۔[15]

۱۹۸۰ء تک اس کچے تھڑے (اسٹیج) پر بھی کئی کھیل پیش کیے گئے ۔ اُردو تھیٹر کے عروج اور زوال کے حوالے سے الحمرا کا کردار فراموش نہیں کیا جا سکتا ۔ جہاں اس ادارے نے اُردو تھیٹر کے لیے گراں قدر خدمات انجام دیں وہاں اس نے اُردو تھیٹر کے زوال کی راہ بھی ہموار کی ۔ اور اس زوال کی ابتدا کسی حد تک اقبال آفندی کے کھیل ''سکر'' سے ہوئی ۔ اس کھیل میں امان اللہ متعارف ہوا جس نے نہایت عاجزی و انکساری کے ساتھ سکرپٹ سے انحراف شروع کیا ۔[16] اس کھیل کے بعد الحمرا کے اُردو تھیٹر پر پنجابی مکالموں اور جگت بازی نے تیزی سے فروغ پایا جسے بہت پذیرائی ملی اور یوں اُردو تھیٹر کی شکل مزید مسخ ہونا شروع ہو گئی ۔

۱۹۸۰ء کے آخر میں الحمرا ہال کی تعمیر مکمل ہوئی ۔ اس عمارت کا نقشہ پہلے ایک اطالوی ماہر تعمیرات نے تیار کیا لیکن اسے منظور نہیں کیا گیا اس کے بعد اس عمارت کا نقشہ نیر علی دادا نے تیار کیا جسے با قاعدہ منظوری دے دی گئی ۔ ۱۹۸۱ء میں ہال نمبر ۱، ۱۹۸۳ء میں ہال نمبر ۲ اور ۱۹۸۷ء میں ہال نمبر ۳ تعمیر کیا گیا ۔ ہال نمبر ۱ میں ۷۵۰، ہال نمبر ۲ میں ۳۵۰ اور ہال نمبر ۳ میں ۱۵۰ تماشائیوں کے بیٹھنے کی گنجائش ہے ۔ ہال نمبر ۱ اور ۲ میں روشنیوں کی تنصیب رشید عمر تھانوی نے کی جنھیں تھیٹر میں روشنی کے شعبے میں مہارت حاصل تھی ۔ روشنیوں میں flood lights, fresnel lights اور spot lights شامل تھیں جو الحمرا کے ہال نمبر ۱ اور ۲ میں نصب کی گئیں ۔ ان

ہالز کے تعمیر ہونے سے تھیٹر کا کاروبار بڑھا۔نئے فنکاروں کی دریافت کے لیے آرٹس کونسل کے قانون میں ایک شق شامل کی گئی کہ ہر ڈرامے میں کم از کم دو نئے فنکار ہونے چاہئیں۔یہ ایک مثبت قدم تھا لیکن کچھ ہی عرصے میں عمل معکوس ہوا، کھیل میں ایک دو تجربہ کار یا شہرت یافتہ فنکار رہ گئے جب کہ باقی تمام فنکار نئے تھے۔ ہمارے ہاں تھیٹر کی تربیت گاہ عملی تھیٹر ہی رہا ہے یہی وجہ تھی کہ جو بگاڑ ہمارے تھیٹر میں پیدا ہوا، اسے کشادہ دلی سے ضرب دی گئی۔جگت بازی، سکرپٹ سے ہٹ کر مکالمے بولنے کا رواج، پھکڑپن اور اب بے ہودہ اور ہیجان انگیز ناچ اس کی عام مثالیں ہیں۔الحمرا کے علاوہ لاہور کی دیگر جگہوں پر ہونے والے اُردو تھیٹر کی تباہی کے پس پردہ کئی محرکات تھے۔اس میں حکومتی بدعنوانی، فنکار برادری کی خود غرضی و مفاد پرستی اور الحمرا کا مفاد پرست ٹولا بھی شامل ہیں۔بقول نعیم طاہر:

> ۱۹۷۴ء سے ۱۹۸۱ء تک یہاں گورنمنٹ کی کھینچا تانی ہوتی رہی۔اس زمانے میں جو فیصلے ہوئے، جو کچھ کیا گیا اس سے آرٹس کونسل کا پرانا ڈھب بکھر گیا۔کمرشل تھیٹر کی جو روایت باہر شروع ہوئی، وہ الحمرا میں بھی داخل ہوئی۔پھکڑپن اور جگت بازی سے اب جان چھڑانا بہت مشکل ہے۔[۱۷]

عثمان پیرزادہ کہتے ہیں:

> بھانڈ تو آرٹس کونسل کا گیٹ نہیں پھلانگ سکتے تھے تو پھر ایسا کیا ہوا کہ آرٹس کونسل کا سارا ڈھب بگڑ گیا۔میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں ہم بھی کسی حد تک قصوروار ہیں۔بہر حال تھیٹر کے لیے اچھا نہیں ہوا۔[۱۸]

الحمرا ہال کی تعمیر کے بعد ایسی تبدیلی پیدا ہوئی جس نے زیادہ دیر تک الحمرا میں معیاری اُردو تھیٹر کرنے والوں کو قبول نہ کیا۔معیاری اُردو تھیٹر کرنے والوں کی صورت حال یہ تھی کہ کبھی کبھار کوئی کھیل پیش کیا اور غائب ہو گئے۔ہال زیادہ تر پیشہ ور افراد ہی کے قبضے میں رہا۔۱۹۷۰ء سے ۱۹۸۰ء تک الحمرا میں کھیل کا ٹکٹ، ۱۰ اور ۲۰ روپے تھا۔۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک یہ ۲۰ سے بڑھ کر ۵۰ اور پھر ۱۵۰ تک پہنچ گیا۔۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک الحمرا نے مزید نئے فنکار اور ہدایت کار متعارف کروائے جن میں زیادہ تر فنکار ایسے تھے جنھوں نے ٹی وی سے شہرت حاصل کی اور فنکارائیں وہ تھیں جنھوں نے فلمی شعبے میں اپنی ناکامی یا فلمی صنعت کی ناکامی کے بعد تھیٹر کا رُخ کیا۔کھیلوں کے نام مشہور ٹی وی ڈراموں کے ناموں پر رکھے جانے لگے۔اس دور کے نمایاں ڈراما نگاروں

میں اقبال حیدر، اے حمید، منیر راج، ایوب خاور، منور شہزاد اور ناہید خانم شامل ہیں ۔جب کہ نمایاں فنکار جنھیں الحمرا نے متعارف کروایا ان میں انور علی، سہیل احمد، ذوالقرنین حیدر، خالد معین بٹ، منا لاہوری، عرفان ہاشمی، عابد خاں، شوکی خاں، مستانہ اور ببو برال شامل ہیں ۔خواتین میں ہندیا، روحی خاں، نیلوفر، ناہید صدیقی، زیبا شہناز، عارفہ صدیقی، سیمی زیدی، شیبا حسن، شبانہ بھٹی، تسنیم کوثر، روبی انعم، زارا اکبر، شکیلہ قریشی اور کنول جب کہ اس دور کے ہدایت کاروں میں سی ایم منیر، افتخار حیدر، منیر راج، الیاس نجم، ذوالقرنین حیدر اور ناہید خانم قابل ذکر ہیں ۔۱۹۹۵ء سے تا حال جو نئے فنکار متعارف ہوئے، ان میں امانت چن، نسیم وکی، افتخار ٹھاکر، طارق ٹیڈی اور سخاوت ناز جب کہ خواتین میں مدیحہ شاہ، خوشبو، دیدار اور نرگس کے نام نمایاں ہیں ۔

۱۹۹۰ء اور اس کے بعد متعارف ہونے والے ہدایت کاروں میں ایسے ہدایت کاروں کی تعداد زیادہ تھی جنھوں نے تھیٹر کے ہدایت کاروں کے زیرِ نگرانی اداکاری سیکھی اور ان کی رخصت کے بعد خود ہدایت کاری شروع کر دی ۔ان ہدایت کاروں کو اول تو ایسے کھیل میسر آئے جو غیر معیاری تھے ۔دوم کم خواندہ و تربیت یافتہ اداکار میسر آئے، سوم ان ہدایت کاروں کا طبعی رجحان ہدایت کاری کی جانب نہیں تھا اور چہارم تھیٹر کے جدید اصولوں سے نا واقفیت ۔۱۹۹۰ء تک الحمرا سے وہ چہرے کسی حد تک مکمل طور پر غائب ہو گئے جنھوں نے الحمرا میں اُردو تھیٹر کی آبیاری کی ۔اس کے بعد کاروباری افراد نے یہاں جو تھیٹر کیا اس سے تھیٹر کو فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہنچا ۔فنکاروں کے معاوضے بہت بڑھ گئے ۔کچھ کاروباری حضرات نے تو سال بھر کے لیے کئی فنکار پیشگی رقم دے کر بک کر لیے ۔اس طرح جو پیش کار بھی کھیل کرنا چاہتا اسے پہلے ایسے لوگوں سے رابطہ کرنا پڑتا جو ان فنکاروں کی خدمات پہلے ہی حاصل کر چکے ہوتے ۔

کمزور ہدایت کاروں نے ڈرامے کے سکرپٹ سے لے کر اداکاروں کے چناؤ تک، تمام معاملات میں انتہائی کم عقلی کا ثبوت دیا ۔روپیہ اور سستی شہرت حاصل کرنے کی خاطر صرف ہنسنے ہنسانے، جگت بازی اور پھکڑ پن کو ہی پروان چڑھایا ۔روپیہ محض اداکار کے حصے میں آنے سے تھیٹر ڈرامے میں سکرپٹ اور ہدایت کار برائے نام رہ گیا ۔کہنہ مشق ہدایت کار، ڈرامانگار اور اداکار کسی حد تک ٹی وی سے وابستہ ہو گئے کیونکہ اسٹیج پر صرف جگت بازی اور پھکڑ پن نے ایسے اداکاروں کو شہ دی جو spontanious ایکٹنگ کے ماہر تھے اور ان کے نزدیک اخلاقیات بے معنی تھیں ۔جب اداکار اپنے مکالمے اور حرکات و سکنات کے لیے آزاد ہو گئے تو پھر ڈراما

نگار اور ہدایت کار دونوں کی جگہ اداکاروں ہی نے پُر کی۔ سکرپٹ کا داخلِ دفتر ہونا لازمی تھا لہٰذا برائے نام سکرپٹ ضرور داخل کیا جاتا۔ لیکن اسٹیج پر ادا کیے گئے مکالموں کا سکرپٹ کے مکالموں سے کوئی واسطہ نہ تھا۔ اس ادارے میں اور اس کے متوازی لاہور میں ہونے والے تھیٹروں پر زیادہ تر یہی اداکار دکھائی دینے لگے۔ ایک اداکار بیک وقت جب تین یا چار کھیلوں میں اداکاری کرے اور پھر سکرپٹ کا عمل دخل بھی برائے نام ہو تو مکالموں کی تکرار بھی لازمی امر تھا۔ دورِ آمریت کے بعد جو جمہوری حکومت بھی برسرِ اقتدار آئی، اس کے سیاسی سپاہیوں نے ہر ادارے میں اپنی منشا کے مطابق اور حیثیت سے بڑھ کر بدعنوانی کی اور ایسے افراد کو سرکاری عہدے عنایت کیے گئے جو سرے سے ان عہدوں کے اہل ہی نہ تھے۔ برسرِ اقتدار حکومتوں نے اپنے مخلص ارکان کو تو حکومتی اداروں میں جگہ دے دی لیکن ان اداروں کو مخلص افراد نہ دے سکے۔ سلسلہ چلتا رہا، ادارے تباہ ہوتے رہے اور الحمرا بھی اس کی زد میں آیا۔ بقول سلمان شاہد:

> اب کسی کو آرٹس کونسل میں پروڈکشن نہیں آتی۔ آرٹس کونسل اب تک یہ فیصلہ نہیں کر سکی کہ ہمیں اب خود نئے کھیل پیش کرنے چاہئیں۔ بڑے بڑے خاندانوں کے لوگوں کو چیئرمین بنا دیتے ہیں۔ ایک ریذیڈنٹ ڈائریکٹر ہوتا ہے جس کا سرے سے آرٹ سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ وہ ایسا آدمی ہوتا جو OSD ہوتا ہے۔ جب اسے کوئی کام نہیں ہوتا تو یہ ادارہ اسے سونپ دیا جاتا ہے۔ کھیل کے دوران جب لائٹ کی ضرورت پڑتی ہے تو پتا چلتا ہے کہ الحمرا کا الیکٹریشن سیکرٹری صاحب کے دس سالہ لڑکے کی سالگرہ پر بتیاں لگانے گیا ہے۔ معلوم نہیں ہم یہاں کون سا ڈراما کر رہے ہیں؟[19]

اب الحمرا میں ایسے کاروباری پیشہ کاروں کو سرآنکھوں پر بٹھایا جاتا ہے جو الحمرا کو ۱۵ روز کے لیے منافع بخش کاروبار دے سکیں، جب کہ معیار کی کوئی حیثیت نہیں۔ اس وقت الحمرا میں معیاری اُردو تھیٹر کرنے والے نوآموز افراد کو کئی مشکلات درپیش ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صحت مند اُردو تھیٹر کرنے والے الحمرا سے منہ پھیر چکے ہیں۔ بقول سہیل اکبر وڑائچ:

> ہم نے اپنے معاشرے کی ان حقیقتوں کو پیش کیا جو کمرشل اداروں میں پیش نہیں کی جاتیں۔ وہاں تو صرف جگت بازی ہوتی ہے۔ ہم نے ریلوے کالونی میں ایک غریب آدمی کی خودکشی کے واقعے پر بھی ڈراما کیا۔ فیکٹریوں میں جا جا کر ڈرامے کیے۔ ہم نے فیض احمد فیض

کی شاعری کو ڈرامے کی شکل دی لیکن آرٹ کونسل نے ہم پر پابندی لگا دی۔[۲۰]

اس صورتِ حال سے الحمرا میں قائم ایسے مافیا کا اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے جو معیاری اُردو تھیٹر پیش کرنے کے خلاف ہے۔ چھوٹے کمروں، ہالوں، ہوٹلوں اور میدانوں میں کتنے تجربات کیے جا سکتے تھے جو سرے ہی سے تھیٹر کے لئے غیر موزوں تھے۔ الحمرا میں ہونے والے اُردو اور انگریزی تھیٹر کی تاریخ ترتیب دینے کے لیے نعیم طاہر نے قابلِ قدر کوششیں کیں۔ لیکن اُن کے الحمرا سے جانے کے بعد سے آج تک الحمرا میں تھیٹر کی سالانہ کارروائی کی کوئی رپورٹ تحریر نہیں کی گئی۔ آج اکر کچھ اخباری تراشے ہی ملتے ہیں۔ ۹۰ء کی دہائی میں ڈرامے کی ڈپٹی ڈائریکٹر کے طور پر ثمینہ احمد نے چارج سنبھالا۔ تھیٹر کی کچھ ورکشاپس بھی کروائیں لیکن وہ تن تنہا کچھ نہیں کر سکتی تھیں۔ صفدر میر، امتیاز علی تاج، فیض احمد فیض، نعیم طاہر اور ڈاکٹر انور سجاد کے بعد الحمرا میں اُردو تھیٹر کے فروغ کے لیے ثمینہ احمد نے بھی کسی حد تک قابلِ قدر کوششیں کیں لیکن انھیں وہاں کئی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ الحمرا کے مسائل کا ذکر کرتے ہوئے ثمینہ احمد کہتی ہیں:

> میں نے اپنے تئیں بہت کوشش کی کہ میں یہاں کوئی مثبت تبدیلی پیدا کر سکوں لیکن میں اس میں خاطر خواہ کامیاب نہ ہو سکی لیکن جب تک میں یہاں رہی، اپنے فرائض بھرپور طریقے سے انجام دینے کی کوشش کی۔ میں یہاں تنہا اپنے اختیارات کو کس حد تک استعمال کر سکتی تھی۔ یہاں ایسے واقعات ہوتے رہے ہیں کہ کیا بتاؤں۔ ادارے کا اعلیٰ افسر اگر الحمرا کے کسی ملازم کو تھیٹر میں کام کرنے والی لڑکی سے تعلقات استوار کرنے کے لیے استعمال کرے تو پھر الحمرا کی اعلیٰ انتظامیہ کے متعلق کسی وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی۔[۲۱]

۱۹۹۰ء سے ۲۰۰۰ء تک جو اُردو کھیل الحمرا میں پیش کیے گئے ان میں خالد عباس ڈار کے کھیل ''کیسی بارات''، ''بڈھا ٹرنک اور یونکی'' اور ''انداز محبت کے''، یونس بٹ کا ''چکر پہ چکر''، اقبال حیدر کا ''شارٹ کٹ''، ''ایسے نہیں ایسے''، ''سب ٹھیک ہے''، عرفان کھوسٹ کا ''بائی چانس''، ''زوجہ محترمہ'' اور ''تھوڑی سی شرارت''، سلیم چشتی کا، ''سچ تو یہ ہے''، ''لوٹ سیل''، سجاد حیدر کا ''ہے کوئی ایسا''، ایم شریف کا ''ایک بلی تین کبوتر''، منیر راج کا ''بڈھا حرام''، ''نظام سقہ'' اور ''زرد آسمان''، ناہید خانم کا ''آؤ سچ بولیں''، ''سن بابا سن''، اے حمید کا ''انوکھا لالچ''، ''چنگیز خان ان لاہور''، ''وعدہ نہ توڑ'' اور ایوب خاور کا کھیل ''تین دیوانے'' قابلِ ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ پاکستان کی دو بڑی تھیٹر کمپنیوں نے بھی یہاں اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کیا۔ لاہور ڈراما سکول

کے طلبا جنھوں نے نیا تھیٹر کے نام سے تھیٹر گروپ بنایا، انھوں نے بھی الحمرا میں اُردو اور پنجابی زبان میں کچھ کھیل پیش کیے۔ کالجوں اور یونی ورسٹیوں میں سے این سی اے، ایم اے او کالج، گورنمنٹ کالج لاہور، یونی ورسٹی آف سینٹرل پنجاب، کینیرڈ کالج، بیکن ہاؤس یونی ورسٹی، یونی ورسٹی آف ساؤتھ ایشیا اور انجینئرنگ یونی ورسٹی لاہور جب کہ سکولوں میں سے کیتھڈرل پبلک سکول، بیکن ہاؤس اور لاہور گرامر کے طلبا نے بھی یہاں اُردو تھیٹر پیش کیا۔ اجوکا تھیٹر نے انڈو پاک تھیٹر فیسٹیول کی داغ بیل ڈالی اور اس کے لیے الحمرا نے کھلے دل سے اپنی خدمات پیش کیں۔ اس کے علاوہ کئی ممالک کے تھیٹر گروپس بھی الحمرا میں پاکستانی فنکاروں کے تعاون سے کھیل پیش کرتے رہے۔ ان میں بنگلہ دیش، بھارت، امریکا، برطانیہ، روس، چائنہ، جاپان اور ازبکستان سرِفہرست ہیں۔ ان ممالک کے فنکاروں اور ہدایت کاروں کے ساتھ کام کرنے سے کئی فوائد حاصل ہوئے۔ تھیٹر کی جدید تکنیک اور فنِ اداکاری کے اصولوں سے واقفیت ہوئی، سیٹ اور روشنی کے علاوہ تھیٹر کی فنی باریکیوں کو سیکھنے کا موقع بھی ملا لیکن یہ تمام کوششیں مجتمع نہ ہو سکیں۔ اب الحمرا کو اُردو تھیٹر کے لیے اپنی محدود کوششوں سے ہٹ کر باقاعدہ صحت مند اُردو تھیٹر کی سرگرمیوں کو فروغ دینے کی ضرورت ہے۔ بہتری کے لیے حکومتی توجہ اور مالی معاونت کے ساتھ ساتھ ایسے تعلیمی اداروں کی بھی اشد ضرورت ہے جو تھیٹر کے باقاعدہ تربیتی کورس کروائیں۔ کراچی میں National Academy of Performing Arts کی مثال ہمارے سامنے ہے جہاں سے فارغ التحصیل طلبا کو اسی ادارے میں ملازمتیں بھی دی گئی ہیں۔ ۱۹۹۰ء کے بعد الحمرا میں جو اُردو کھیل پیش کیے گئے ان میں سے بہت کم کھیلوں کے سکرپٹ محفوظ رکھے گئے۔ جب کہ ۹۹–۱۹۹۸ء کے بعد سے ۲۰۱۳ء تک یہاں جو اُردو کھیل پیش کیے گئے ان کے سکرپٹس موجود ہی نہیں۔ میرے نزدیک اس کی چار وجوہات ہو سکتی ہیں:

۱۔ اس دورانیے میں زیادہ تر پرانے کھیل ہی دوبارہ پیش کیے گئے۔

۲۔ نئے کھیل غیر معیاری تھے، اس لیے انھیں ردّی کی نظر کر دیا گیا۔

۳۔ سہل پسندی کے رجحان کی بدولت معیاری کھیلوں کے سکرپٹس کو بھی غیر اہم سمجھ کر ضائع کر دیا گیا۔

۴۔ پچھلے ۱۵ سالوں میں پیش کیے جانے والے کھیل غیر معیاری تھے جنھیں اصولاً اور قانوناً اجازت نہیں دی جا سکتی تھی۔ لہٰذا اُن کا ریکارڈ جان بوجھ کر محفوظ نہیں کیا گیا۔

گھٹیا جگتوں اور پھکڑ پن سے بھرپور کھیلوں کے سکرپٹ تو اس ادارے میں سرے سے موجود ہی

نہیں ۔الحمرا ہی واحد ایسا ادارہ ہے جہاں تمام سکرپٹس محفوظ کیے جا سکتے تھے لیکن ایسا نہیں ہوا۔اس صورت حال میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ اب الحمرا میں سکرپٹ جمع ہی نہیں کروایا جاتا اور بالفرض اگر کروایا بھی ہو تو وہ دفتری کارروائی کے بعد ردّی کی نذر کر دیا جاتا ہے ۔محمد قوی خاں کہتے ہیں:

> میں سکروٹنی کمیٹی کا رکن ہوں ۔تین یا چار ماہ میں ایک مرتبہ ہونے والی میٹنگ اب چار، پانچ سالوں سے نہیں ہوئی ۔لیکن حیران کن بات یہ ہے کہ کھیل اسی رفتار سے پیش کیے جا رہے ہیں۔سکرپٹ کون پاس کرتا ہے؟ سکروٹنی کمیٹی کو اس کا کوئی علم نہیں ۔[۴۲]

میرا مقصد یہ ثابت کرنا ہرگز نہیں کہ فی البدیہہ اداکاری اور جگت بازی سرے سے تھیٹر کے لیے ممنوعہ شے ہے ۔بلکہ یورپ اور امریکا میں تو فی البدیہہ اداکاری انتہائی مشکل سمجھی جاتی ہے اس سلسلے میں وہاں کی یونی ورسٹیوں میں با قاعدہ کورسوں کا اجرا کیا جاتا ہے اور ایسی اداکاری کے لیے موضوع ،انداز بیان اور الفاظ کے چناؤ کی تربیت پر خصوصی توجہ دی جاتی ہے ۔ہمارے ہاں لاہور میں این سی اے کے طلبا اور پنجاب لوک رہس جب کہ کراچی اور پشاور میں نجی تنظیمیں زیادہ تر فی البدیہہ کھیل ہی پیش کرتی ہیں اور اُن کی پیشکش کے انداز اور مکالموں میں اپنے تہذیبی و ثقافتی رچاؤ کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے ۔لیکن ہمارے کمرشل تھیٹر میں اس فی البدیہہ اداکاری کی جو درگت بنی وہ کسی سے ڈھکی چھپی نہیں ۔اگر اسٹیج پر ایسی اداکاری مقصود تھی تو یہ ذمہ داری اربابِ اختیار، پیش کار اور ہدایت کار کی تھی کہ وہ اداکاروں کی باقاعدہ تہذیبی و فنی تربیت کرتے ۔بلا روک ٹوک ایسا تھیٹر پیش کرنے کی روایت نے پاکستانی اُردو تھیٹر کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچایا ۔

اس وقت تو الحمرا میں ایک کھیل کا نام بدل کر کئی مرتبہ پیش کرنے کی روایت بھی فروغ پا چکی ہے ۔ معیاری اُردو تھیٹر کرنے والوں کو الحمرا میں کھیل پیش کرنے کے لیے کئی پاپڑ بیلنے پڑتے ہیں ۔ہال دینے کے لیے کئی سوالات اٹھائے جاتے ہیں جو زیادہ تر معیاری کام کرنے والوں کے لیے ہی ہوتے ہیں ۔مثلاً کھیل کیوں کرنا چاہتے ہو؟ کھیل دیکھنے کتنے لوگ آئیں گے؟ اگر ان سوالوں کے تسلی بخش جوابات دے دیے جائیں تو پھر الحمرا کی مجبوریوں کا پلندہ کھل جاتا ہے، کہ ہمارے پاس تو جگہ نہیں، ہال تو فلاں تاریخ تک بُک ہے ۔ہمارے پاس تو عام لائٹیں ہیں ،ایسا کرو کہ اپنے کھیل کے لیے flood lights اور spot lights کے علاوہ دیگر لائٹوں کا انتظام خود کرو ۔ریڈنگ روم تو بالکل نہیں مل سکتا وغیرہ وغیرہ ۔نو آموز افراد تو الحمرا انتظامیہ کے ان سوالات

اور مجبوریوں سے اتنے عاجز آجاتے ہیں کہ وہ تھیٹر کرنے کا سوچتے ہی نہیں ۔البتہ ایک دو تھیٹر گروپس جو اپنی اجارہ داری قائم کر چکے ہیں، الحمرا ان کے حکم کے تابع ہے ۔ان دو کمپنیوں کے علاوہ کوئی تجربہ کار ہدایت کار یا اداکار کبھی کبھار کوئی پرانا کھیل نکال کر اسے ۱۵ روز کے لیے پیش کر دیتا ہے ۔نئے لکھنے والے تو ہیں نہیں اور اگر ہیں تو وہ اس میدان میں اس لیے نہیں اترتے کہ انھیں کوئی مالی مفاد دکھائی نہیں دیتا یا پھر ان کو اتنی آسانی اور تعاون میسر ہی نہیں ۔رہا نام نہاد پنجابی کمرشل تھیٹر ،تو جب بغیر لکھے ڈراما کیا جا سکتا ہے تو پھر سکرپٹ کیوں لکھوایا جائے؟ اس وقت مستقل طور پر اُردو تھیٹر کے لیے بہتر کھیل تحریر کرنے والوں میں شاہد ندیم ہی نمایاں ہیں ۔ان کے کھیلوں کے موضوعات اچھوتے اور کبھی کبھار متنازعہ بھی ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود یہ کھیل پاکستان میں جدید اُردو تھیٹر کے لیے سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں ۔

۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۳ء تک الحمرا میں اُردو تھیٹر بہت کم ہوا ۔یہاں بھی اب پنجابی کمرشل تھیٹر فروغ پا چکا ہے ۔پہلے اُردو میں کبھی کبھار پنجابی زبان کا استعمال کیا جاتا تھا لیکن صورت حال تبدیل ہوئی اور پھر پنجابی میں کبھی کبھار اُردو کا استعمال کیا جانے لگا ۔اب صورت حال یکسر بدل چکی ہے ۔کھیلوں کے نام تو انگریزی میں رکھے جاتے ہیں اور مکالمے پنجابی میں ادا کیے جاتے ہیں ۔الحمرا ہال کے کرائے اتنے زیادہ ہیں کہ وہ کاروباری پیش کار ہی برداشت کر سکتا ہے ۔اس لیے یہاں اُردو تھیٹر زبوں حالی کا شکار ہے ۔۲۰۰۰ء سے ۲۰۱۳ تک جو اُردو کھیل یہاں پیش کیے گئے ان میں این سی اے کا کھیل ''ٹکی'' اور ''ڈریکولا کی واپسی''، مرزا رشید اختر کا ''دھوم مچا دے دھوم''، نعیم طاہر کا ''جلسہ اُردو ڈرامے کا''، مسعود اختر کا ''جھوٹے کہیں کے''، ہیرن ڈیلو کا ڈراما ''سائے'' جس کا ترجمہ اظہار کاظمی نے کیا، ایم شریف کا ''سیدھا موڑ''، خالد عباس ڈار کا ''گاؤں کی گوری''، بانو قدسیہ کا ''شکر تیرے لیے'' اور ''آدھی بات''، منٹو کا کھیل ''ہتک''، اور ''کون ہے یہ گستاخ''، فیض احمد فیض کا ''روزنِ زندان سے''، آغا حشر کا ''رستم وسہراب''، انور مقصود کے کھیل ''پونے ۱۴ اگست''، ''سوا چودہ اگست'' اور ''آنگن ٹیڑھا''، عبداللہ فرحت اللہ کا ''سلطانہ ڈاکو''، بھارت سے نصیر الدین شاہ کی تھیٹر کمپنی موٹلے تھیٹر کے تیار کردہ منشی پریم چند کے دو کھیل ''شطرنج کے کھلاڑی'' اور ''بڑے بھائی صاحب'' جو فیض فاؤنڈیشن ٹرسٹ اور لاہور آرٹس کونسل کے تعاون سے پیش کیے گئے، قابلِ ذکر ہیں ۔کھیل ''کون ہے یہ گستاخ'' اور ''روزنِ زندان سے'' کی ڈرامائی تشکیل شاہد ندیم نے دی ہیں ۔ان کمرشل کھیلوں میں سے این سی اے کا ''ٹکی'' اور ''ڈریکولا کی واپسی''،

منٹو کا کھیل ''ہتک'' اور ''کون ہے یہ گستاخ''، فیض احمد فیض کی یاد میں پیش کیا جانے والا کھیل ''روزنِ زندان سے''، آزاد تھیٹر کا کھیل ''رستم و سہراب''، انور مقصود کے کھیل ''پونے چودہ اگست''، ''سوا چودہ اگست'' اور ''آنگن ٹیڑھا''، عبداللہ فرحت اللہ کا کھیل ''سلطانہ ڈاکو'' بھارت سے نصیر الدین شاہ موٹلے تھیٹر کمپنی کے تیار کردہ دو کھیل ''شطرنج کے کھلاڑی'' اور ''بڑے بھائی صاحب'' ایسے کھیل ہیں جو اس سے قبل پیش نہیں کیے گئے۔ اس کے علاوہ اجوکا تھیٹر نے بھی اس دوران کچھ نئے اردو کھیل پیش کیے۔

۲۰۰۰ء میں الحمرا کو پنجاب آرٹس کونسل سے علاحدہ کر کے مکمل اختیارات کا مالک بنا دیا گیا۔ اب الحمرا آرٹس کونسل اپنے وسائل خود پیدا کرنے اور انھیں استعمال کرنے کی مجاز ہے۔ الحمرا آرٹس کونسل کی زیرِ نگرانی الحمرا کلچرل کمپلیکس، قذافی اسٹیڈیم اور اوکاڑہ آرٹ کونسل کام کرتے ہیں۔ ۲۰۰۴ء میں الحمرا نے تھیٹر ورکشاپ کے انعقاد کی صورت میں ایک مثبت قدم اٹھایا۔ اس ورکشاپ کے لیے گورنر پنجاب جناب خالد مقبول اور چیئرمین الحمرا جاوید قریشی نے مثبت کردار ادا کیا۔ سی ایم منیر نے اس ورکشاپ کا خاکہ تیار کیا۔ تین ماہ کی اس ورکشاپ میں سکرپٹ، اداکاری، روشنی، سیٹ ڈیزائننگ اور تھیٹر کے دیگر امور سے متعلق مشقیں کروائی گئیں۔ اس ورکشاپ کے طلبا نے تا حال ہر ورکشاپ کے بعد ایک کھیل پیش کیا۔ اس ورکشاپ کے زیرِ اہتمام شوکت زین العابدین کا ترجمہ شدہ کھیل ''جال'' اور عامر نواز کا طبع زاد کھیل ''میرا کیا قصور'' پیش کیا گیا۔ سی ایم منیر کی وفات کے بعد قیصر جاوید، جو ان کے شاگرد تھے، انھوں نے کچھ عرصہ ورکشاپ میں تربیت کا سلسلہ جاری رکھا اس کے بعد زبیر بلوچ اس ورکشاپ میں تربیت دیتے رہے لیکن اب کچھ عرصے سے یہ ورکشاپ غیر فعال ہے۔ زبیر بلوچ کی سرپرستی میں ورکشاپ کی فیس ۳۰۰ روپے ماہانہ رہی۔ اس ورکشاپ کی ناکامی کی کون سی وجوہات تھیں ان پر بھی سرِ راہ روشنی ڈالتے چلیں تو مناسب رہے گا۔

۱۔ کم فیس کی وجہ سے زیادہ تر طلبا نے اس ورکشاپ کو سنجیدہ نہیں لیا۔

۲۔ جو طلبا یہاں ورکشاپ کے لیے آئے ان کے کئی خواب تھے مثلاً یہ کہ ہمیں نامور فنکار و ہدایت کار تعلیم دیں گے۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔

۳۔ طلبا کے ذہنوں پر یہ بات حاوی تھی کہ ہماری اداکاری سے متاثر ہو کر کئی ہدایت کار ہمیں جھٹ سے اپنے کھیلوں میں کاسٹ کر لیں گے اور ہمیں شہرت اور پیسہ بھی ملے گا۔ جب کہ یہ اتنا آسان نہیں۔

ورکشاپ کے دوران کچھ طلبا تو ایک دو ہفتے تک باقاعدگی سے حاضری دیتے لیکن اس کے بعد دکھائی نہ پڑتے۔ جس ورکشاپ میں پہلے روز ۲۵ یا ۳۰ طلبا ہوتے ورکشاپ کی تکمیل تک ان طلبا کی تعداد بمشکل ۱۰ یا ۱۲ رہ جاتی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ورکشاپ خاطر خواہ نتائج حاصل کرنے میں ناکام رہی۔ اس ناکامی کو انفراسٹرکچر کی عدم دستیابی، کمزور حکمت عملی اور انتظامیہ کی نااہلی بھی کہا جا سکتا ہے۔ اب الحمرا آرٹس کونسل کو چاہیے کہ اس ورکشاپ کا از سر نو اجرا کر کے ایک شخص کی بجائے ملک کے دو تین ماہر فنکاروں اور ہدایت کاروں کی خدمات حاصل کرے۔ اس ورکشاپ کی مناسب تشہیر بھی ضروری ہے۔ ورکشاپ کی فیس میں بھی کچھ اضافہ کیا جائے۔ جو کھیل اس ورکشاپ کے زیر اہتمام پیش کیے جائیں انھیں باقاعدہ سپانسر کروایا جائے اور پاکستان کے دیگر شہروں میں بھی پیش کیا جائے تاکہ یہ ورکشاپ رفتہ رفتہ مالی اعتبار سے مستحکم اور کسی حد تک خود کفیل ہو سکے۔

۲۰۰۰ء سے ۲۰۰۷ء تک پنجاب کے گورنر جنرل خالد مقبول نے الحمرا میں اُردو تھیٹر اور دیگر فنون کے فروغ کے لیے ذاتی دلچسپی کا مظاہرہ کیا۔ اس سلسلے میں تھیٹر ورکشاپ کا انعقاد، یونی ورسٹیوں کے درمیان اُردو تھیٹر کے مقابلے، ثقافتی سرگرمیوں میں بذاتِ خود شمولیت، ان سب نے الحمرا میں اُردو تھیٹر کی بہتری کے لیے اہم کردار ادا کیا۔ لیکن الحمرا میں ایسا طبقہ بھی موجود ہے جو سول بیوروکریسی اور حکومت کے درمیان پل کا کام کرتا ہے۔ اس گروہ میں ایسے عناصر بھی شامل ہیں جو یہاں صحت مند اُردو تھیٹر کو مستقل بنیادوں پر پروان چڑھتا نہیں دیکھ سکتے۔ اس ضمن میں آغا شاہد کا یہ بیان قابلِ توجہ ہے:

> ہماری رپورٹ گورنر خالد مقبول تک گئی۔ ہم دو تین مرتبہ ملے بھی، انھوں نے ہمارا کام سراہا لیکن کوئی مالی معاونت نہیں ملی۔ گورنر صاحب تو چاہتے تھے کہ معیاری تھیٹر کی سرگرمیاں فروغ پائیں لیکن بدقسمتی کہ الحمرا کے کچھ لوگوں نے اُسے گھیر رکھا ہے۔ وہ نہیں چاہتے کہ یہاں کوئی مثبت کام ہو۔ کئی مرتبہ دعوت نامہ بھیجا لیکن یہاں سے کوئی اچھا فیڈ بیک نہیں گیا۔ اب الحمرا کے رویے کو کون نہیں جانتا۔ وہ تعاون بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ مشکلات بھی کھڑی کرتے ہیں۔ ہاں البتہ ایک مخصوص طبقے کے لیے کوئی مشکلات نہیں۔ مشکلات اگر ہیں تو کام کرنے والوں کے لیے ہیں۔ خصوصاً آپ کے، میرے اور ہم جیسے بہت سوں کے لیے۔[۲۳]

۲۰۰۰ء کے بعد نجی تھیٹر ہالوں میں نیم عریاں اور ہیجان انگیز ناچوں کی افراط ہو گئی جس پر ضلعی

انتظامیہ نے نوٹس بھی جاری کیے لیکن کسی نے ایک نہ سنی۔اس پر گورنر خالد مقبول نے اپنے انتظامی اختیارات کا استعمال کیا اور ہال بند کر دیے گئے لیکن ایک دو ہفتوں کے بعد تھیٹر ہالوں کو دوبارہ کھول دیا گیا اور ان کے لیے جو ضابطۂ اخلاق طے کیا گیا وہ کچھ یوں تھا:

> لاہور (شو بز رپورٹر) سیکریٹری اطلاعات کامران لاشاری نے کہا ہے کہ آئندہ تھیٹر کے خلاف مجسٹریٹ یا پولیس کے ذریعے کوئی کارروائی نہیں ہو گی۔تھیٹر پر رقص کی اجازت کہانی کی مناسبت سے دی جا سکتی ہے۔جس کا فیصلہ ایک ہفتے کے اندر کیا جائے گا۔ان خیالات کا اظہار کامران لاشاری نے الحمرا آرٹس کونسل کی گورننگ باڈی، فنکاروں، پروڈیوسروں اور ہدایت کاروں کے مشترکہ اجلاس کے بعد صحافیوں سے گفتگو کرتے ہوئے کیا۔[۲۴]

اس کارروائی سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوا اور یہ معاملہ ایسا بگڑا کہ اس پر قابو پانا مشکل ہو گیا۔نجی تھیٹر ہالوں میں پروان چڑھنے والی بے حیائی نے الحمرا کی سرگرمیوں کو ماند کر دیا۔نتیجتاً الحمرا نے اپنے دیوالیے کے ڈر سے کسی حد تک نجی تھیٹر ہالوں کے فحش تھیٹر کو اپنے ہاں فروغ دینے کی بھونڈی کوشش بھی کی۔لیکن مالی لالچ اس سے اُردو تھیٹر کے لیے خاطر خواہ خدمات نہ لے سکا۔آج الحمرا میں ایک کھیل کو تین یا چار مرتبہ مختلف ناموں سے اسٹیج کرنے کی روایت بھی عام ہو چکی ہے۔محض الماریوں کا پیٹ بھرنے کے لیے سکرپٹ کی کاپی جمع کروائی جاتی ہے جو ایک دو روز بعد وہاں سے غائب ہو جاتی ہے۔اس سلسلے میں اپنا مشاہدہ بھی پیش کرتا چلوں۔ میں عابد کشمیری سے ملنے الحمرا اسٹیج پر پہنچا۔اسے ان کی سادگی کہیے یا راست گوئی،تحریر کردہ اور ہدایات دیے گئے کھیلوں کے متعلق دریافت کرنے پر انھوں نے بتایا:

> میں نے ''رب نے بنائی جوڑی''، ''نوکر بیوی کا''، ''حسینہ مان جائے گی'' کھیل لکھے اور ان کی ہدایت کاری بھی کی ہے۔یہ کھیل ''حسینہ مان جائے گی'' جس کی آپ کے سامنے ریہرسل ہو رہی ہے، ''رب نے بنا دی جوڑی'' اور ''نوکر بیوی کا''، تینوں ایک ہی کھیل ہیں۔میں نے ان کے نام بدل دیے ہیں۔[۲۵]

ان کھیلوں کے عنوان اُردو میں ہیں جب کہ ان کا سکرپٹ مکمل پنجابی ہے۔تھیٹر کے تکنیکی اصولوں سے انحراف کی یہ تصویر بھی دیکھیے۔اسی انٹرویو کے دوران ایک لڑکا عابد کشمیری کے پاس آیا اور کہا:

لڑکا: ایہہ میرا دوست اے۔ایہنوں ایکٹنگ دا بڑا شوق اے۔

عابد کشمیری: ہن لیایاں اے ایہنوں۔ کتھے رکھاں ہن میں ایہنوں یار۔

لڑکا: اوسر جی کجھ کر دیوں نا بڑا شوق اے ایہنوں ایکٹنگ دا۔ میرا جانن والا اے۔

عابد کشمیری: کجھ بول وی لینا ایں تو؟ اسٹیج کراو تے کھلو جا، جدوں ایہہ ادھروں نکلے گا تو ں
اک دو گلاں کر کے چھیتی چھیتی نکل جائیں۔[۲۶]

ایک روز اتفاقاً میری ملاقات الحمرا کے اسٹیج منیجر سے ہوئی انھوں نے بتایا کہ رات یہاں اسٹیج پر انتہائی فحش ناچ کیا گیا۔ میں نے روکا تو ہاتھا پائی ہوگئی۔ کچھ تماشائی تو یہاں مے نوشی بھی کر رہے تھے۔ میں یہ صورت حال انتظامیہ کے نوٹس میں تو لایا ہوں دیکھیں کیا ہوتا ہے؟ آج کل جو کمرشل تھیٹر الحمرا میں پیش کیا جارہا ہے، اس کا ٹکٹ ۳۰۰ سے ۱۰۰۰ روپے تک ہے۔ پیش کار کثیر سرمایہ خرچ کرتا ہے اور فائدے میں بھی رہتا ہے۔ الحمرا کے اپنے کھیلوں پر کوئی ٹکٹ نہیں رکھا جاتا۔ پھر بھی تماشائیوں کی تعداد نہ ہونے کے برابر رہتی ہے۔ پچھلے کئی سالوں سے زیادہ تر ایسے کھیل پیش کیے گئے ہیں جو یہاں پہلے ہی کئی مرتبہ پیش کیے جاچکے ہیں۔ اس کے علاوہ الحمرا کے کھیلوں کی تشہیر بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ منجھے ہوئے فنکار اب معیاری اُردو تھیٹر میں اس لیے کام نہیں کرتے کہ انھیں خاطر خواہ مالی فائدہ دکھائی نہیں دیتا اسی لیے صرف غیر معروف اور نااہل افراد کے ساتھ ہی تھیٹر کیا جاتا ہے۔ الحمرا کے تینوں ہال جو ۱۹۸۰ء کی دہائی میں تعمیر ہوئے، آج بھی ویسے ہی ہیں جیسے اس دور میں تھے۔ وہی روشنیاں، وہی اسٹیج، وہی پردے، وہی ونگز اور وہی جھالریں۔ الحمرا کے تینوں ہالوں میں ان بتیس سالوں میں کوئی جدت کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی۔ دنیا روز بروز بدل رہی ہے، زندگی کا ہر شعبہ جدتوں سے ہم آہنگ ہو رہا ہے لیکن ہمارے قومی تھیٹر میں کسی اہم مثبت تبدیلی کی شنید نہیں۔ آج ہمارے ہاں اُردو تھیٹر کی تبدیلی نئے ڈراما نگاروں، جدید میکانکی سہولتوں کی دستیابی، تعلیمی اداروں، نجی تھیٹر کمپنیوں اور گروپوں کی طرف سے کی جانے والی کوششوں اور حکومتی مالی وانتظامی معاونت سے مشروط ہے۔ کامیابی اُسی صورت ممکن ہے جب الحمرا میں اُردو تھیٹر کرنے کے لیے اختیارات تھیٹر کے خواندہ اور عملی تجربہ رکھنے والے افراد ہی کے سپرد کیے جائیں تاکہ وہ اُردو تھیٹر کی ترقی کے لیے راہ ہموار کرنے میں معاون ثابت ہوسکیں۔ اس وقت الحمرا کے چیئرمین عطاء الحق قاسمی ہیں جو قدآور ادبی شخصیت ہیں۔ قاسمی صاحب پچھلے دو تین برسوں سے الحمرا میں اردو کے فروغ کے لیے بین الاقوامی اور قومی کانفرنسوں کے انعقاد اور ادبی نشستوں کے فروغ کے لیے فعال ہیں۔ ایسی صورت حال میں یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ الحمرا میں اردو تھیٹر کی بہتری کے لیے بھی عطاء الحق قاسمی صاحب کچھ مثبت

اقدامات ضرور کریں گے تا کہ گذشتہ دو دہائیوں سے اُردو تھیئٹر میں پیدا ہونے والا خلا پُر ہو سکے۔ اس وقت نیا اور موزوں تھیئٹر کرنے والے افراد مایوس ہیں اور الحمرا کا رُخ نہیں کر رہے۔ ایسی صورت میں الحمرا کو خود اپنا دامن وا کرنا ہوگا کیونکہ گذشتہ کچھ دہائیوں میں الحمرا میں ایسے رویے پروان چڑھے ہیں جنھوں نے معیاری اردو تھیئٹر کرنے والوں کو بہت حد تک الحمرا سے مایوس اور دور کر دیا ہے۔ الحمرا ایسا ادارہ ہے جس نے تقسیم کے بعد اُردو تھیئٹر کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا لیکن افسوس کہ سیاسی وسول بیوروکریسی کی چالوں اور اس ادارے سے وابستہ خودغرض عناصر نے اُردو تھیئٹر کی ترقی کی راہ میں کئی پہاڑ لا کھڑے کیے ہیں۔ ان پہاڑوں کو کاٹنے یا سر کرنے کے لیے نیک نیتی پر مشتمل اجتماعی کوششوں کی ضرورت ہے تا کہ اُردو تھیئٹر کے حوالے سے اس حکومتی ادارے سے جو عوامی توقعات وابستہ ہیں وہ پوری ہو سکیں۔

حواشی و حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، یونی ورسٹی آف ایجوکیشن، لاہور۔

۱۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے پچاس سال: ایک طائرانہ نظر، مرتبہ ریذیڈنٹ ڈائریکٹر، لاہور آرٹس کونسل (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص ۲۔

۲۔ یہ معلومات کمال احمد رضوی کے مضمون "الحمرا... چند یادیں" سے اخذ کی گئی ہیں۔ جو الحمرا سے شائع ہونے والے رسالے الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے پچاس سال: ایک طائرانہ نظر میں ۲۰۰۰ء میں شائع ہوا۔

۳۔ صفدر میر، انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد، ۶ فروری ۱۹۸۷ء۔

۴۔ نعیم طاہر، "لاہور میں تھیئٹر" مشمولہ مجلّہ قندیل، راما نمبر مردان، اشاعت خاص، شمارہ ۲-۳، (۱۹۶۱ء)، ص ۲۴۳۔

۵۔ نعیم طاہر، انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔

۶۔ صفدر میر، دی پاکستان ٹائمز (۳۰ اگست ۱۹۶۹ء)۔

۷۔ نعیم طاہر، انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔

۸۔ ایضاً۔

۹۔ ایضاً۔

۱۰۔ انور سجاد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔

۱۱۔ خالد عباس ڈار، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۰ اگست ۲۰۰۹ء۔

۱۲۔ انور سجاد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔

۱۳۔ نعیم طاہر، انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔

۱۴۔ انور سجاد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔

۱۵۔ ثمینہ احمد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ جون ۲۰۰۹ء۔

۱۶۔ یہ معلومات خالد عباس ڈار، عثمان پیرزادہ اور الحمرا کی جانب سے شائع ہونے والے رسالے الحمرا کے پچاس سال سے اخذ کی گئی ہیں۔

۱۷۔ نعیم طاہر، انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد، ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔

۱۸۔ عثمان پیرزادہ، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔

۱۹۔ سلمان شاہد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۵ جولائی ۲۰۰۹ء۔

۲۰۔ سہیل اکبر وڑائچ، روزنامہ جنگ لاہور (۹ دسمبر ۱۹۸۷ء)۔

۲۱۔ ثمینہ احمد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۷ جون ۲۰۰۹ء۔

۲۲۔ محمد قوی خاں، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۹ جون ۲۰۰۹ء۔

۲۳۔ آغا شاہد، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۱۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔

۲۴۔ روزنامہ تحریریں لاہور (۱۷ مارچ ۲۰۰۲ء)۔

۲۵۔ عابد کشمیری، انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی، ۲۰ جون ۲۰۰۹ء۔

۲۶۔ ایضاً۔

مآخذ

احمد، ثمینہ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۷ جون ۲۰۰۹ء۔

پیرزادہ، عثمان ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۲۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔

خاں، محمد قوی ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۲۹ جون ۲۰۰۹ء۔

ڈار، خالد عباس ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔

رضوی، کمال احمد۔ "الحمرا... چند یادیں" ۔ الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے پچاس سال : ایک طائرانہ نظر۔ لاہور: حکیم سنز پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

روزنامہ تحریریں لاہور (۱۷ مارچ ۲۰۰۲ء)۔

سجاد انور ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۷ اگست ۲۰۰۹ء۔

شاہد، آغا ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۱۲ جولائی ۲۰۰۹ء۔

شاہد، سلمان ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۲۵ جولائی ۲۰۰۹ء۔

طاہر، نعیم ۔ "لاہور میں تھیٹر" ۔ مشمولہ مجلّہ فنون ڈراما نمبر مرتبہ ، اشاعت خاص، شمارہ ۲، ۳، (۱۹۶۱ء)۔

طاہر، نعیم ۔ انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد ۔ ۲۱ ستمبر ۱۹۸۶ء۔

کشمیری، عابد ۔ انٹرویو بخزونہ محمد سلمان بھٹی ۔ ۲۰ جون ۲۰۰۹ء۔

میر، صفدر ۔ انٹرویو بخزونہ ثمینہ احمد ۔ ۶ فروری ۱۹۸۷ء۔

میر، صفدر ۔ دی پاکستان ٹائمز (۳۰ اگست ۱۹۶۹ء)۔

وڑائچ، سہیل اکبر ۔ روزنامہ جنگ لاہور (۹ دسمبر ۱۹۸۷ء)۔

احتشام علی *

مابعد جدید حسّیت اور معاصر اردو نظم

جدید اردو نظم کے ضمن میں یہ سوالات انتہائی اہمیت کے حامل ہیں کہ اپنے عہد کی مخصوص حسیت کے تناظر میں، ہم معاصر اردو نظم کی شعریات کو کس زاویہ نظر سے دیکھتے ہیں؟ آیا معاصر اردو نظم اپنے موضوعات، تکنیک اور اسلوبیات کے حوالے سے انھیں تجربات کو اپنے دامن میں سموئے ہوئے ہے جو حلقۂ اربابِ ذوق، ترقی پسند تحریک اور لسانی تشکیلات کے غلغلے کے بعد ہم تک پہنچے یا اَسی اور نوے کی دہائی کے بعد منظر عام پر آنے والی نظم مابعد جدید عہد کی حسیت کو ایک علاحدہ سیاق میں نشان زد کررہی ہے؟ تمدن کی وہ تیز ترین لہر جو ساٹھ کی دہائی کے بعد انتہائی سرعت سے منظرِ عام پہ آئی تھی کیا اُس کی شدت میں کچھ کمی واقع ہوئی ہے یا عالمی صارفی معاشرے کے قیام اور دُنیا کے ایک گلوبل ویلج (global village) میں تبدیل ہونے کے بعد اس لہر کی شدت میں مزید اضافہ ہوگیا ہے؟ ہمارے جدید نظم نگار ساٹھ کی دہائی کے بعد جس نوع کی لایعنیت اور مہملیت کا شکار تھے، کیا معاصر تخلیق کار بھی اسی وجودی کرب کے اسیر ہیں یا cosmopolis ہونے کے عالمگیر احساس نے اس قسم کے رجحانات کی بیخ کنی کردی ہے؟ ذرائع ابلاغ کی تیز ترین ترقی اور انسانوں کے بالواسطہ انسلاک کے نتیجے میں جنم لینے والی حسیت کس سیاق میں وقوع پذیر ہورہی ہے اور اس نے معاصر نظم نگاروں کی سائیکی پر کس قسم کے اثرات مرتب کیے ہیں؟

درجہ بالا معروضات کی روشنی میں جو سوالات ہمارے ذہن کی دہلیز پہ دستک دے رہے ہیں اُن کے

جوابات کے لیے ہمیں معاصر اردو نظم کی شعریات کو ازسرِ نو دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔اسی اور نوے کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی جدید اردو نظم حسی اور ادراکی ہر دو سطح پر ایک نئے قالب میں ڈھل کر اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے ۔معاصر نظم کی وجودیاتی شناخت کو نشان زد کرنے کے لیے اپنے عصر کی زیریں سطح پر در آنے والی اُن مخفی تبدیلیوں سے کسی طور بھی انکار ممکن نہیں ہے جو سیاسی، ثقافتی اور معاشرتی سطوح پر نت نئی ساختوں کی تعمیر کا موجب بنی ہیں ۔معاصر اردو نظم کی آخری دو دہائیوں میں تعمیر کے ساتھ ساتھ اُن تخریبی عوامل کو بھی کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ؛ جو بڑی طاقتوں کے سامراجی اور توسیع پسندانہ عزائم کا زائیدہ ہیں ۔خصوصاً نائین الیون کے بعد جس طرح نت نئے کلامیے تشکیل دے کر دنیا کو آگ اور خون کے طوفان میں جھونکنے کی کوشش کی گئی ہے ؛ اُس کے نتیجے میں علمی اور ادبی دونوں سطحوں پر ایسا ردِعمل سامنے آیا ہے جس نے معاصر اردو نظم پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں ۔ساٹھ کی دہائی کے بعد منظرِ عام پر آنے والی نظم میں بے گھری اور دربدری کا جو تجربہ تلاشِ معاش اور مادی آسائشوں کے حصول کے لیے انسان کو اُس کی ذات کے محور سے علاحدہ کر رہا تھا، نئی نظم میں اُس دربدری کی جڑیں انسان کی داخلی تنہائی سے پھوٹتی محسوس ہوتی ہیں ۔انسان کی نجی اور داخلی زندگی کو صنعتی اور مشینی تہذیب کی میکانکیت نے شاید اس درجہ نقصان نہیں پہنچایا تھا جس درجہ نقصان میڈیا اور ذرائع ابلاغ کے جدید ترین مواصلاتی نظام نے پہنچایا ہے ۔نئی حسیت میں انسان سے انسان کا تعلق اب ایسے مصنوعی میڈیمز (mediums) کا مرہونِ منت ہو کر رہ گیا ہے جن سے سماجی روابط میں تو اضافہ ہوا ہے لیکن دلوں کے فاصلے بڑھتے جا رہے ہیں ۔نشان خاطر رہے کہ مابعد جدید عہد میں معاصر اردو نظم نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے کسی بھی نظم نگار کے بارے میں کوئی حتمی رائے اس لیے قائم نہیں کی جا سکتی کہ ابھی بہت سے نظم نگار اپنی نظم نگاری کے تشکیلی دور سے گذر رہے ہیں، البتہ اُس اجتماعی حسیت کو ضرور نشان زد کیا جا سکتا ہے جو مابعد جدید عہد کے جوہر کو اپنے سانچے میں صورت پذیر کیے ہوئے ہے۔

سرمد صہبائی نے اپنی نظم نگاری کے لیے جو شعریات وضع کی ہیں معاصر اردو نظم میں اُس کی کوئی دوسری مثال ڈھونڈنا تقریباً ناممکن ہے ۔معاصر اردو نظم جو کئی سطحوں پر اپنی پیش رو جدید نظم سے براہِ راست اثرات قبول کرتی ہے اس میں کسی نظم نگار کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا کہ وہ اپنے اسلوب اور شعری مزاج کے اعتبار سے ایک نئی آواز کا درجہ رکھتا ہے بادی النظر ایک چونکا دینے والی بات ہے ۔لیکن سرمد کی نظموں کا مرکوز

مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ اُس کی نظمیں خالصتاً اُس باطنی دباؤ اور انفرادی تخلیقی اپج کی حامل ہیں جس کی جڑیں تخلیق کار کی اپنی ذات کے پاتال میں پیوست ہیں۔ سرمد کے دو شعری مجموعے نیلی کے سو رنگ اور پل بھر کا بہشت اپنے منفرد شعری اسلوب اور جداگانہ طرزِ احساس کی بدولت جدید اردو نظم کے ہر سنجیدہ قاری کے لیے نئے تخلیقی منطقوں کی دریافت کا باعث ہیں۔ عصری حسیت کے تناظر میں اُن کے دوسرے شعری مجموعے کی بیشتر نظمیں جمالیاتی اور ثقافتی سطوح پر ایک نئے سیاق میں صورت پذیر ہوتی ہیں۔ ان نظموں میں سانس لیتے کردار شاعر کے نجی اور محدود طرزِ احساس کی صورت گری پر مامور نہیں ہیں بلکہ ہر کردار کے ذریعے تشکیل پانے والا کلامیہ آزادانہ حیثیت میں اپنا ادراک کراتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سرمد کی نظموں میں موجود کرداروں کو ہم میخائل باختن کے dialogism کے نظریے کے تحت بھی پرکھ سکتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کے بقول باختن کے مطابق:

> آزاد کلامیہ یا dialogic متن مصنف کے جبر اور اس کے نجی سوانحی حصار سے آزاد ہوتا ہے، اس لیے اس میں مختلف اور متنوع نقطہ ہائے نظر کی گنجائش ہوتی ہے، اس کے کرداروں کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شخصیت ہوتی ہے۔ وہ اپنے زاویے سے سوچ سکتے اور اپنی رضا سے عمل کر سکتے ہیں۔[1]

عصری سیاق میں ان کرداروں کی اہمیت اس لیے بھی بڑھ جاتی ہے کہ یہ کردار اپنے رویوں اور طرزِ احساس میں وہ تمام سماجی، فکری اور نفسیاتی لہریں سمیٹے ہوئے ہیں جن کے سوتے عالمی صارفی معاشرے میں پروان چڑھنے والی مادیت سے پھوٹتے ہیں۔ ''ملاقات''، ''اندرون شہر کی ایک لڑکی کے نام''، ''وہ پھول کاڑھتی رہی''، ''پورٹریٹ''، ''وہ بین کرتی ہے''، ''اسے کون جینا سکھائے گا''، ''ایک سیدھی سی لڑکی کے لیے ایک نظم''، ''نیشنل کالج آف آرٹس کی ایک تجریدی لڑکی کے نام''، ''گود''، ''سخن زاد''، ''وہ نیک دل اور سادہ ہے''، ''سازش کے شہر میں گم شدہ لڑکی'' اور ''میں گنہ پالتی ہوں'' ایسی نظمیں ہیں جن میں موجود نسائی کردار مابعد جدید عہد میں پروان چڑھتی مختلف اقدار کو ایک نئے تناظر میں بیان کر رہے ہیں۔ سرمد کا کمال یہ ہے کہ اس نے ان کرداروں کو زبان دینے کے لیے حسیاتی اور جمالیاتی سطحوں پر ایسے پیکر اور تمثالیں وضع کی ہیں کہ ہر نظم میں نسائی عنصر کی مطابقت کے باوجود بیانیہ کہیں اکہریت میں ڈھلا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ نظم نگار کا جادوئی لمس ہر نظم میں موجود کردار کو ایک ایسا نیا تشخص عطا کرتا ہے کہ قاری کے لیے ہر نظم ایک نئے تناظر میں معنی کے دریچے وا

کرتی ہے ۔چند نظموں کے مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں مختلف کرداروں کی ذہنی کشمکش معاشرے میں فروغ پانے والے مادی رویوں کو ایک نئی احساساتی سطح سے نشان زد کر رہی ہے:

دھیان کی گھاٹیوں پر گھروں کی طرف لوٹتے
واپسی کے نشاں مٹ چکے تھے
مہک اس کے ہونٹوں پہ پاگل ہوئی تھی
گھٹا اس کے سینے پہ بوجھل ہوئی تھی
وہ پل بھر کو خواہش کے دریا پہ بہتا ہوا پھول تھی
گھر کی بھاری چھتوں کے شگافوں میں
اُڑتی ہوئی دھول تھی

("اندرون شہر کی ایک لڑکی کے نام")

کیسی ماں ہے
اور کیسا بچہ ہے تیرا
جو اپنی آنکھیں بھی تو نہیں جھپکتا
لیکن جس کے دل کی دھڑکن
شہر کے پاتالوں میں گونجتی رہتی ہے

("پورٹریٹ")

دیوار کی کھونٹیوں پر لٹکتے ہوئے وہم
الماریوں میں مقید جہنم
درازوں میں گلتی ہوئی زنگ آلود جھریں
یہاں کس قدر بھیڑ ہے
کتنی لمبی قطاریں ہیں
جانے مری باری کب آئے

("اسے کون جینا سکھائے گا")

زندگی زندگی
شہر سازش میں ہے
شاہراہوں پہ بچوں کی قبریں بنی ہیں

جہاں لڑکیوں کے کنوارے دھڑوں پر ہوس کے نشاں ہیں
چمکتی ہوئی تتلیوں کے پروں پر گہن کی سیاہی ہے
چاروں طرف موت اب گشت کرتی ہے
پھولوں سے رِستا ہوا زہر کا ذائقہ ہے
درختوں پہ بچھو اُگے ہیں
میں ننگے سرابوں پہ آنکھوں کے بل چل رہی ہوں۔

(''سازش کے شہر میں گمشدہ لڑکی'')

مندرجہ بالا چار نظموں سے لیے گئے مختلف ٹکڑے ملاحظہ ہوں جن میں موجود مختلف کرداروں کی ذہنی اور داخلی کشمکش نظم نگار کی ذہنی دنیا کے کسی مخصوص رُخ کی عکاسی نہیں کر رہی، بلکہ درج بالا رائے کی توثیق میں ہر کردار کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شخصیت اُس کے زاویہ نظر کو جلا بخش رہی ہے۔ اپنے عہد کی مخصوص حسیت کے تناظر میں یہ سب نسائی کردار منفعل یا سٹیریو ٹائپ نہیں ہیں بلکہ ہر کردار اپنے اپنے دائرہ کار میں حسیاتی اور ادراکی سطح پر انتہائی فعال نظر آتا ہے۔ نظم نگار نے بیانیے میں جو تمثالیں اور علامتیں وضع کی ہیں معاصر اردو نظم کے تناظر میں اُن کی ندرت اور تازگی سے بھی کسی صورت انکار ممکن نہیں ہے۔ اسی مجموعے کی اور بہت سی نظمیں مثلاً ''یہیں کہیں ان بازاروں میں''، ''تباہ شدہ شہر میں آخری دن''، ''کرفیو''، ''ہمزادوں کا سامنا''، ''زندگی کیسا خطہ ہے''، ''راجے کا بیٹا''، ''آفت زدہ لوگوں کے لیے ایک نظم''، ''شہر کے وسط میں بُت''، ''شادی کی سالگرہ پر نظم''، ''ہم مومنوں میں سے تھے'' اور ''کہا اس نے دیکھو'' ایسی نظمیں ہیں جن میں موجود متکلم مشینی شہر کے گدلے فٹ پاتھوں، سیہ بخت گلیوں، شاہراؤں پہ بنی بچوں کی قبروں کے درمیان سے بھی ایسے جمالیاتی پہلو ڈھونڈ نکالتا ہے کہ قاری نظم نگار کی تخلیقی صلاحیتوں سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ سرمد کی نظموں کے جمالیاتی پہلو کی بات چلی تو اس ضمن میں یہ بات قابلِ ذکر ہوگی کہ اُس کا جمالیاتی احساس، خیال کی تجرید اور تجزیہ کے نئے امکان دریافت کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اُس کی نظموں میں مغرب کے فلسفۂ جمال کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں رائج جمالیات کے مختلف تصورات خصوصاً رس کا نظریہ متن میں پوری طرح گندھے ہونے کے باوجود اپنے ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ عصری حسیت کے سیاق میں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جس میں متکلم اپنے اردگرد بکھرے آشوب کی صورت گری کرتے ہوئے بھی فن پارے کے جمالیاتی پہلو کو نظر انداز نہیں کر رہا؛ اور یہی

چیز اُس کے وضع کردہ امیجز کو معاصر نظم نگاروں کے Grotesque Images کے مقابلے میں وقار اور اعتبار کا حامل بنا رہی ہے۔ نظم دیکھیے:

دھوئیں میں اُلجھتے ہوئے خواب
خوابوں میں چلتے ہوئے جسم
سایوں میں تحلیل ہوتے ہوئے
رنگ در رنگ لذت میں بھیگی ہوئی لڑکیاں
ذائقوں کی حرارت میں گھلتی ہوئیں
روح کی بھاپ اور خون کی جھاگ میں
ایش ٹرے دانوں میں بجھتے ہوئے سگرٹوں کی طرح
عمر بکھری رہی
اور مری آنکھ بے نم مرا جسم پتھر

(''شہر کے وسط میں بُت'')

فہمیدہ ریاض کا شمار ستر کی دہائی میں منظرِ عام پر آنے والی شاعرات میں ہوتا ہے لیکن اُن کا تخلیقی سفر ابھی تک جاری و ساری ہے۔ تقریباً چالیس سال کی اس شعری ریاضت کے باوجود اُن کی نظم نگاری میں ابھی تک اُس ابتدائی رومانوی اور تانیثی نکتۂ نظر کے مدہم نقوش باآسانی تلاش کیے جا سکتے ہیں جو ایک مخصوص آئیڈیالوجی کا زائیدہ تھے۔ فہمیدہ کی نظم میں موجود تانیثی رجحانات، جنھیں بعض ناقدین اُن کی شاعری کا امتیازی پہلو سمجھتے ہیں اکثر اوقات اُس محدود پیرائے میں اپنا ادراک کراتے ہیں؛ جس کے تحت ڈی ایچ لارنس عورت کے تمام اعمال کو جذبے سے منسوب کرتا تھا۔ ابتدائی شعری مجموعے پتھر کی زبان سے لے کر آخری شعری مجموعے آدمی کی زندگی تک فہمیدہ کے ہاں موجود شعری بیانیہ فکری سے زیادہ جذباتی پیرائے میں متشکل ہو کر اُس گہرائی سے محروم نظر آتا ہے جو اُن کے دیگر معاصرین کے ہاں زیادہ ارفع صورت میں موجود ہے۔ راست طرزِ اظہار کے ذریعے عورت کے نسائی امیج کو معتوب دکھاتے ہوئے نظموں کے سانچے میں ڈھالنا عصری سیاق میں اس لیے تھوڑا غیر منطقی لگتا ہے کہ کارپوریٹ کلچر میں عورت کو بطور پروڈکٹ ہی پیش نہیں کیا جا رہا؛ بلکہ اسے افرادی قوت میں اضافے کے لیے مردوں کی برابری کے یکساں مواقع بھی فراہم کیے گئے ہیں۔ تصویر کے محض ایک پہلو کو سامنے رکھ کر واویلا مچانا اور اپنے نظریات کے اٹل پن پر اصرار اکثر نظموں کو ایک انجمادی کیفیت میں

مبتلا کر دیتا ہے۔مندرجہ بالا معروضات کے تناظر میں اُن کے دوسرے مجموعے بدن دریدہ کی ایک نظم ملاحظہ ہو جس میں نسائی خود شناسی کو ایک وسیع تناظر میں پیش کرنے کی بجائے ایک مخصوص نظریے میں ڈھالنے کی شعوری کوشش کی گئی ہے:

کلیوں میں بھنور جو ہیں تو کیا
سر میں بھی ہے جستجو کا جوہر
تھا پارۂ دل بھی زیرِ پستاں
لیکن مرا مول ہے جہاں پر
گھبرا کے نہ یوں گریز پا ہو
پیمائش میری ختم ہو جب
اپنا بھی کوئی عضو ناپو

(''مقابلہ حسن'')

مندرجہ بالا نظم کے راست طرزِ اظہار سے قطع نظر اسی مجموعے کی چند دوسری نظموں مثلاً ''شہر والو سنو!''، ''لوری''، ''ساحل کی ایک شام'' اور ''۲۳ مارچ ۱۹۷۳ء'' ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعرہ نے اپنے وجود کو ارد گرد بکھرے آشوب کی معیت میں دریافت کرنے کی سعی کی ہے اور بیانیہ سازی کے عمل کو کسی مخصوص نظریے کے پرچار سے محفوظ رکھا ہے۔اسی طرح اُن کے تیسرے شعری مجموعے دھوپ کی مختلف نظموں مثلاً ''دھوپ''، ''پتھر کی زبان۔۲''، ''اکیلا کمرہ'' اور ''۲۳ مارچ ۱۹۷۴ء'' ایسی نظمیں ہیں جن میں راست بیانیے کے ساتھ مختلف حسی تجربات کی کارفرمائی ان نظموں کو اکہرے پن اور سپاٹ پن سے محفوظ رکھتی ہے۔عصری حسیت کے سیاق میں اُن کی طویل نظم ''کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے؟'' کا مطالعہ اس لیے اہم ہے کہ اس نظم میں مذکورہ عہد کو ایسے انفرادی زاویۂ نظر سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فہم اور محسوسات کی آمیزش ایک نیا منظر نامہ ترتیب دیتی ہے۔عصری سیاق میں اس نظم کو مارشل لا کے دوران پیش آنے والے مختلف واقعات سے منسوب کرنا نظم کے متن کو انتہائی محدود تناظر میں پیش کرتا ہے،لیکن کسی فریم آف ریفرنس کے بغیر متن کی خود مکتفی نظم کو جدید ہی نہیں بلکہ مابعد جدید عہد کی حسیت سے بھی منسوب کر دیتی ہے۔اس نظم میں ایسے ٹکڑے با آسانی تلاش کیے جا سکتے ہیں جن میں شاعرہ نے فہم اور متخیلہ کی آمیزش سے ایسی نئی علامتیں اور امیجز وضع کیے ہیں جو اُن کے شعری سفر کی پختگی پر

ول ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

اور چیتھڑے تو یہ اب بھی ہیں
کرسیوں سے بندھے ہوئے
ہر صبح کوئی پر اسرار ہاتھ دیوار سے اُگتا ہے
ان سے ان کی کرسیاں چھکا کر
انھیں پھر واپس باندھ دیتا ہے
کہ یہ دن بھر سرسراتے اور پھنکارتے رہیں
عین تمھارے چہروں پر
ان کے میلے اور مہین وجود
مکاری سے تمھارے سوکھے حلق میں گھس جاتے ہیں
تمھارا دم گھونٹنے کے لیے
سرسراہٹ... سرسراہٹ

کیا تم نے کبھی خوف کی شکل دیکھی ہے؟
...شاید کسی نے بھی کبھی نہیں دیکھی
اس کا چہرہ سفید پٹیوں سے ڈھکا ہوتا ہے
اور ہاتھوں میں انجان حکم نامے ہوتے ہیں
جن کی تعمیل ...
بھیانک خواب کی مانند
بے جوڑ اور مبہم ہے

یہ ان سے پوچھو
کہ جنھوں نے بنجر برسوں کا ایک پل گذارا ہے
ایک پورے دور کے سوکھے تھنوں کو نچوڑتے نچوڑتے
ہمارے ناخن تک اُکھڑ گئے ہیں

(''کیا تم پورا چاند نہ دیکھو گے؟'')

نظم کے مندرجہ بالا حصے شاعرہ کے اُن تجربات کا جوہر ہیں جنھیں سوچ کی کٹھالی میں پگھلانے کے ساتھ ساتھ احساس کی آنچ پر بھی پکایا گیا ہے۔ مختلف حسیات کی آمیزش سے امیجز کو انتہائی چابکدستی سے قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہے، مزید برآں یہ کہ راست طرزِ اظہار سے گریز نے شعری تجربے کو ٹھوس اور جامد نہیں رہنے دیا بلکہ ایک سیال حالت (state of flux) میں رکھا ہے۔ لیکن نظم میں جہاں کہیں بھی نظریہ، فن پر غالب آتا محسوس ہوا ہے وہاں شاعرہ کا اُبھرا رنگ بھی لَو دینے لگا ہے۔ فہمیدہ کے اگلے مجموعے ہم رکاب کی نظمیں اُن کی جلاوطنی کے زمانے کی ہیں۔ بیشتر نظموں میں شاعرہ نے بذریعہ تخلیقی عمل اپنی ذات کے تہ نشین منطقوں کو دریافت کرنے کی بجائے ایک ایسی آئیڈیالوجی کا پرچار کیا ہے، جسے وہ اپنی ہی نہیں بلکہ دوسروں کی بھی راہِ نجات کا ذریعہ سمجھتی ہیں۔ نشان خاطر رہے کہ اس مجموعے کی نظموں میں تانیثی فکر کی جگہ مارکسی فکر کا بیانیہ ایک غالب رجحان کے طور پر اپنا ادراک کراتا ہے اور اکثر مقامات پر فیض صاحب کے اسلوب کی چھاپ صاف دکھائی دیتی ہے اس مجموعے کی نظموں میں ''اے ارضِ وطن''، ''کوتوال بیٹھا ہے''، ''آدمی کی زندگی''، ''روبرو''، ''ایک منظر''، ''خانہ تلاشی'' اور ''قتلِ سحر'' اہم نظمیں ہیں۔ فہمیدہ کے آخری شعری مجموعے آدمی کی زندگی میں ''مضمحل ہوگئے قویٰ غالب'' کے مصداق نسبتاً ٹھہراؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ قدرے طویل نظم ''زوجین'' کے مختلف حصوں میں ایک برق رفتار گلوبلائزڈ معاشرے میں فرد اور زندگی کے درمیان در آنے والے فاصلوں کا بیانیہ ملتا ہے۔ اس مجموعے کی چند نظمیں ایک کارپوریٹ معاشرے میں زندہ اُس حساس فرد کے آشوب کو بھی نشان زد کرتی ہیں جو اس بات کا گہرا شعور رکھتا ہے کہ ہر طرف پھیلے بازاروں میں داخلی خوشی کے علاوہ ہر چیز دستیاب ہوسکتی ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

گھر تھا یہاں
رہتے تھے جن میں کچھ مکیں
اک پیڑ تھا اس جا کھڑا
جھولا پڑا تھا ڈال پر

اک دوست رہتا تھا یہاں
کیوں مٹ گئے سارے نشاں؟

اب تو فقط ہر موڑ پر، ہر گام پر
بازار ہے، بازار ہے بازار ہے

("اس شہر میں")

نصیر احمد ناصر کا شمار معاصر اردو نظم کے اُن شاعروں میں ہوتا ہے جن کا تخلیقی سفر اُسی کی دہائی سے اب تک جاری و ساری ہے آزاد نظم کے تین مجموعوں کے علاوہ اُن کا ایک نثری نظموں کا مجموعہ بھی حال ہی میں شائع ہوا ہے۔ نصیر کی نظم نگاری کے منظرنامے میں فطری علامتوں کے ساتھ ساتھ رومانیت کی رو بھی ایک وسیع تناظر میں اپنا ادراک کراتی ہے۔ خصوصاً اُن کے ابتدائی شعری مجموعے پانی میں گم خواب کی نظموں پر رومانیت کی گہری چھاپ ایک مخصوص زاویہ نظر کی عکاسی کرتی ہے؛ کہیں کہیں اپنے اردگرد دنیا آشوب سے وابستگی کا عمل بھی راست طرزِ اظہار کے ذریعے ادراک کراتا ہے۔ مثلاً ایک نظم کا درج ذیل ٹکڑا ملاحظہ فرمایئے:

شہر بھر میں
فائرنگ، زخمی، دھماکے، سائرن
شعلے
دُھویں کے آہنی دائرے
جلتے تناظر
آگ میں لپٹی کتابیں
لائبریری کی عمارت
میوزیم
تصویر کی آنکھوں میں آنسو
سلسلہ در سلسلہ بہتی ہوئی
اطراف میں
اعشاریہ دہ زندگی،
سرگشتگی افکار کی، غارت گری الفاظ کی
تازہ ہوتا ریخ کے اوراق پر ......

("دُھند کے پار")

مندرجہ بالا مصرعوں میں بیان کیا گیا شعری تجربہ مختلف تلازمات کے ذریعے اپنے اردگرد دیکھے جانے

والے آگ اور خون کے کھیل کی منظر کشی تو کر رہا ہے؛ لیکن متن کی داخلی سطح پر مختلف علائم اور استعارات کے ذریعے کوئی ایسا معنوی نظام تشکیل نہیں دے رہا جسے ایک وسیع تر تناظر میں پرکھا جا سکے۔ البتہ نصیر کے بعد میں آنے والے دونوں مجموعوں میں استعارہ سازی کا عمل پہلے مجموعے کی نسبت کہیں بہتر انداز میں اُبھر کے سامنے آتا ہے۔ شاعر کے ذہنی ارتقا کو مدِنظر رکھتے ہوئے زمانی اعتبار سے اُن کے دوسرے شعری مجموعے عـرا بـچی سو گیا ہے کی ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

ہوا چیوں کا رستہ دیکھتی ہے
بے شجر سڑکوں پہ پوٹی تھین کے خالی لفافے سرسراتے ہیں
خود اپنے موسموں کا خون پی کر
لوگ جرثوموں کی صورت پل رہے ہیں
تابکاری کے الاؤ جل رہے ہیں
بدنمائی کے دھویں سے
پھول کالے تتلیوں کے پر سلیٹی ہو چکے ہیں
خواب کا چہرہ
دباؤ سے بگڑ کر ٹوٹ جائے گا
نمی کو راستہ دو!
درد کے بادل برسنے دو!
زمیں پر آسماں کا دُکھ اُترنے دو!!

("Weep Holes "ویپ ہولز")

اسی طرح اُن کے تیسرے شعری مجموعے مـلـبـے سـے مـلـی چـیـزیـں کی مختلف نظموں مثلاً ''ڈسٹ بن سے جھانکتی موت''، ''ان فوکس''، ''آزوقہ''، ''گدھے پہ سواری کا اپنا مزا ہے''، ''میں اندھیرے میں اُگی مشروم ہوں''، ''الغیاث'' اور ''ناپ'' میں اپنے عہد کی حسیت سے انسلاک کا عمل حسی اور ادراکی ہر دو سطح پر اپنا ادراک کراتا ہے۔ مذکورہ مجموعے میں شاعر کے ہاں ایسے تازہ امیجز اور تمثالیں کافی تعداد میں موجود ہیں جو اُن کی نظموں کی شعریات کو موضوعاتی اور اسلوبیاتی سطح پر پہلے دونوں مجموعوں کی نسبت زیادہ اہمیت کا حامل بناتی ہیں۔ مابعد جدید حسیت کے تناظر میں اُن کی نثری نظموں کے واحد مجموعے تیسرے قدم کا خمیازہ کا

مطالعہ اس اعتبار سے اہم ہے کہ عروضی جکڑ بندیوں سے آزادی کے بعد شاعر کی قوتِ متخیلہ نے اپنے اردگرد بکھرے آشوب کو تازہ امیجز اور تمثالوں کے ذریعے ایک نئے شعری قالب میں ڈھالا ہے۔اس مجموعے کی نظموں میں ''نئے گوتم کا اُپدیش''،''اگر مجھے مرنا پڑا''،''کتابوں میں زندگی تلاش کرنا بے سود ہے''،''غتربود''، اور''سمندر کو ڈوبنے سے بچا لیا گیا'' اپنے عصری سیاق میں بہت اہم ہیں۔ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

کتابوں کے صفحات میں
تہذیبیں عروج و زوال سے ہمکنار ہوتی رہتی ہیں
اور متن سے باہر حاشیوں میں
ایک نیا ورلڈ آرڈر جنم لیتا ہے
اور کسی بحث اور اندراج کے بغیر
اقوامِ عالم ایک نئے یک نقاطی ایجنڈے پر متفق ہو جاتی ہیں
جس کے تحت
بُلٹ پروف جیکٹس
اور اندھیرے میں دیکھنے والے گاگلز پہنے ہوئے میرینز
دہشت گردوں کا پیچھا کرتے ہوئے
خواب گاہوں، اسکولوں،
مسجدوں، لائبریریوں اور عجائب خانوں میں گھس جاتے ہیں
اور جب ہزاروں لاکھوں روحیں جسموں سمیت پامال ہو جاتی ہیں
تو امن افواج
قیمتی انسانی جانوں کو بچانے کے لیے
مفت غذائی پیکٹس، پانی اور دودھ کی بوتلیں
اور ان کی طبع کی ہوئی کتابیں تقسیم کرتی ہیں
تاکہ کیمپوں میں خوراک اور تعلیم کی قلت نہ ہو
اور قاتل ملکوں کی معیشت اور ثقافت قائم رہے

(''کتابوں میں زندگی تلاش کرنا بے سود ہے'')

علی محمد فرشی کا شمار معاصر اردو نظم کے اُن اہم ناموں میں ہوتا ہے جن کی نظم معاصر اردو نظم کے

دھارے میں امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔اُن کی نظموں کے تین مجموعے تیز ہوا میں جنگل مجھے بلاتا ہے، علینہ اور غاشیہ اس اعتبار سے اہم ہیں کہ تینوں مجموعوں کا بالترتیب مطالعہ نظم نگار کے ذہنی اور فکری ارتقا پر دال ہے۔اکثر نظم نگاروں کی نظم نگاری کی بابت یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ابتدائی شعری مجموعوں کے بعد اُن کی شعری اور فکری صلاحیتوں پر کہولت کے آثار نمایاں ہونے شروع ہو جاتے ہیں۔لیکن فرشی کے ہاں یہ صورتِ حال اس اعتبار سے خوش آئند ہے کہ اُن کے آخری دونوں مجموعوں کی نظمیں فنی اور فکری اعتبار سے پہلی نظموں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تخلیقی وفور کی حامل ہیں۔مزید برآں یہ کہ فرشی کی نظم اُس مابعدجدید شعری حسیت سے برابر سروکار رکھتی ہے جو نو بنو معاصر صورتِ حال کی بیان کنندہ ہے۔فرشی کی نظم "علینہ" جو اُردو کی طویل نظم نگاری کی روایت میں ایک اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے، اپنے مخصوص تانیثی اور رومانوی تناظر کے ساتھ ساتھ اُن سامراجی تدبیروں کو بھی طشت از بام کرتی ہے؛ جن کا واحد مقصد تیسری دنیا کے وسائل پر اجارہ ہے۔جدید شاعری میں راشد نے جس 'نئے آدمی' کا تصور پیش کیا تھا اُس نئے آدمی کے ہاں اُن خوابوں اور آدرشوں کو بنیادی حیثیت حاصل تھی جن کے جلو میں وہ زندگی اور کائنات کو ایک نئے تناظر میں دیکھ رہا تھا۔اس 'نئے آدمی' کی تقدیر مافوق الفطرت عناصر اور غیبی قوتوں کی پروردہ نہیں تھی بلکہ اس کی اصل قوتِ حیات وہ ایقانِ ذات تھا جس کے آگے کائنات کی تمام قوتیں ہیچ معلوم ہوتی تھیں۔مابعدجدید عہد میں فرشی نے اسی 'نئے آدمی' کو سامراجی قوتوں کے تخلیق کردہ کلامیوں کے ہاتھوں مضمحل اور شکست خوردہ دکھایا ہے۔مقتدر قوتوں نے عالمی صارفی معاشرے کی تشکیل کے بعد علم اور ترقی کو بطورِ طاقت اس طرح استعمال کیا ہے؛ کہ تمام تر مزاحمت کے باوجود انسان اپنی ذات کے بنیادی جوہر سے محروم ہوتا چلا گیا ہے۔مابعدجدید عہد میں 'نئے آدمی' کے خواب کسی نئی صبح کی بشارت نہیں دے رہے بلکہ اردگرد بکھری مصنوعی روشنیوں کی چکاچوند اُسے حقیقی بصارت سے ہی محروم کر رہی ہے۔نظم "علینہ" کے چند ٹکڑے دیکھیے:

علینہ!
نئے آدمی کے مقدر کا نقشہ بناتے ہوئے
مغربی ساحروں نے
تری فائلوں سے چرائے ہوئے راز کو
کس قدر دائمی زندگی کے تصور میں شامل کیا تھا

فقط ہیروشیما کی مٹی کو معلوم ہے۔
علینہ!
غار سے نکلیں
کوئی رستہ بنائیں
اس گھٹی، گاڑھی، سیاہی سے نکلنے کا
اندھیرے، اندھے، زہریلے دھوئیں میں
کاربن ہوتی ہوئی عمریں کہاں ہیرا بنیں گی
کسی نیکلس، انگوٹھی اور جھمکے میں
چمک اٹھنا، کہاں دل کا مقدر ہے
ہمارے کوئلہ ہوتے دنوں کا غم
ہمالہ نے کہاں رونا ہے
کس تاریخ کا پھر پھگونا ہے۔

("علینہ")

مندرجہ بالا نظم کا دوسرا ٹکڑا دیکھیے جس میں اپنی ذات کی گپھا میں سے باہر نکلنے کی خواہش نظم کے متکلم کو اپنے اردگرد بکھرے مظاہر کو ایک نئے زاویہ نظر سے دیکھنے پر آمادہ کرتی ہے۔ متکلم کا نظم کے مرکزی کردار 'علینہ' سے مخاطب ہو کر اُس کی معاونت چاہنا فرد کی بے بضاعتی اور بے بسی پر دال ہے۔ معاصر عہد میں ہر انسان اپنی ذات کے آشوب سے باہر نکلنے کے لیے ایسے واہموں اور سرابوں کی انگلی تھامے رکھنا چاہتا ہے جو التباس ہونے کے باوجود اُس کی داخلی تنہائی کے لیے تشفی کا باعث بنتے ہیں۔ ایک صارفی معاشرے میں زندگی کو اُس کی حقیقی قدروں کے تحت جینے کی بجائے میڈیا اور مخصوص مقتدرہ کے وضع کردہ کلامیوں کے تابع کرنا انسانی وجود کو اُس کے جوہر سے محروم کرنے کے مترادف ہے۔ ایسے میں تخلیقی عمل کے ذریعے ذہن کے کسی تاریک گوشے میں خلق کردہ کسی روشن وجود کی معیت میں؛ رائیگاں جاتی عمرِ رواں کو فنا کے اندھیروں سے باہر نکالنے کی خواہش نظم نگار کے گہرے فکری شعور اور داخلی کرب کی صورت گری کر رہی ہے۔ نظم میں "گھٹی، گاڑھی، سیاہی، اندھے، اندھیرے، زہریلے دھوئیں" جیسی لفظیات کا استعمال اُس مسموم عصری فضا کی طرف براہِ راست اشارہ کر رہا ہے جو مسلسل کارپوریٹ کلچر کے نشانے پر ہے۔ 'کاربن ہوتی عمروں' اور 'کوئلہ ہوتے دنوں' کے مدمقابل

ہیرے، نیکلس، انگوٹھی اور جھمکے جیسے تلازمات ایک مادی معاشرے میں پروان چڑھنے والی اخلاقی قدروں کی اساس کو نشان زد کر رہے ہیں۔

علی محمد فرشی کا آخری شعری مجموعہ غاشیہ کے نام سے ۲۰۱۴ء میں منظرِ عام پر آیا ہے، اس لیے اس مجموعے کی بہت سی نظموں میں معاصر صورتِ حال کا بیانیہ نظم نگار کے انفرادی اسلوب کی بدولت ایک نئے تناظر میں متشکل ہوا ہے۔ مختلف نظمیں مثلاً ''غاشیہ''، ''گے بی''، ''سیلاب''، ''ہم زاد''، ''ریت''، ''دہانہ''، ''بندریا'' اور ''مشینہ'' عالمی صارفی معاشرے میں پروان چڑھتی اقدار اور سامراج کے توسیع پسندانہ عزائم کی تکمیل کے لیے کھیلے جانے والے آگ اور خون کے کھیل کو ایک نئی احساساتی سطح سے نشان زد کرتی ہیں۔ جدید تر سائنسی ترقی نے جس طرح انسانی سوچ کے دھارے کو تبدیل کیا ہے اُسی طرح صدیوں سے رائج تصورات پر بھی کاری ضرب لگائی ہے۔ مشینی اور میکانکی تہذیب نے انسان کے وجودی اور داخلی بحران کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اس مقتدرہ پر سوالیہ نشان لگایا تھا جو انسان کے دکھوں کا درماں کرنے میں ناکام ہو گئی تھی لیکن مابعد جدید عہد میں کارپوریٹ کلچر کی پروردہ اقدار نے خود انسان کے وجود کی فطری ماہیت پر سوالیہ نشان لگا دیے ہیں۔ فرشی کی نظم ''گے بی'' کی چند سطریں ملاحظہ ہوں جس میں موجود بیانیہ سادہ ہونے کے باوجود عالمگیریت اور صارفیت کے امتزاج سے جنم لینے والی اُس پیچیدہ صورتِ حال کی عکاسی کر رہا ہے، جس نے تخلیقی عمل کو بھی کموڈیٹی کا درجہ دے دیا ہے۔

زندگی متھ نہیں
جو پرانے معانی کی
مٹیا سے لپٹی رہے

جیسے بے بی کی تصویر کے
کیپشن میں بتایا گیا ہے
اسے اپنی 'ما+ما' نے
اک اور لڑکی کے کا بیگ سے لیا
تین ملین میں سودا ہوا

باپ اس کا بلڈی بہت لالچی تھا
مگر، خوب رُو، نوجواں، مشرقی
کالی آنکھوں کے اعجاز نے
دام دُگنا کیا

(''زندگی مٹھ نہیں'')

مندرجہ بالا مصرعے محض فکری ہی نہیں بلکہ نحوی سطح پر بھی عالمگیریت کے اُس مخصوص تصور کو نشان زد کر رہے ہیں جس کا مقصد مختلف زبانوں، ثقافتوں اور کلچرز کو مدغم کر کے ایسے مشترکہ کلچر کی تشکیل ہے، جسے اپنے صارفی اور تجارتی مقاصد کے لیے استعمال کیا جا سکے۔ اوپر درج مصرعوں میں مَتھ، بے بی، کیپشن، ماما، ایگ، بلین اور بلڈی جیسے الفاظ زبانوں اور معاشروں پر مرتب ہونے والے اُن گلوبل اثرات کا زائیدہ ہیں جن کا مقصد ایک مخصوص کارپوریٹ طبقے کے اجارے کی راہ ہموار کرنا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر کے بقول:

> گلوبلائزیشن او لاً جسے ثقافتی یکسانیت کہتے ہیں، وہ آگے چل کر ثقافتی و لسانی اجارہ داری میں بدل جاتی ہے۔ ایک زبان اور ثقافت، دوسری زبانوں کو بے دخل اور مسخ کرنا شروع کر دیتی ہے، تا کہ اپنے غلبے کو ممکن بنا سکے۔[۲]

''ہم زاد'' اور ''ریت'' میں جہاں مختلف تمثالوں کی مدد سے تیل کے کنوؤں کی بو پر بیدار ہونے والی سہ چشمی عفریت کا بیانیہ ملتا ہے، وہیں زیتون کے ان باغوں کے مدھم نقش بھی نظر آتے ہیں جو سامراجی مقاصد کی تکمیل کے لیے آگ میں جھونک دیے گئے۔ ''دہانہ'' اور ''مشینہ'' بھی صارفی کلچر اور عالمگیریت کے تناظر میں پروان چڑھنے والی کھوکھلی قدروں کا نوحہ ہیں، خصوصاً نظم ''دہانہ'' میں مختلف اساطیر کی آمیزش سے تشکیل پانے والے متن میں بھی 'کیڑوں کا رزق' کھانے والا 'دیو' اس مخصوص مقتدرہ کی علامت کے طور پر اُبھرتا ہے جس کا واحد مقصد کمزوروں کا استحصال اور اپنے مقاصد کی تکمیل ہے۔ چند نظموں کے ٹکڑے دیکھیے:

اترتے ہی چلے جاتے ہو دوزخ میں
کنویں سے تیل پانی کی ضرورت تھی
مگر تم نے چڑیلیں آگ کی اس سے نکالیں
اور مرے زیتون کے باغات منٹوں میں جلا ڈالے

(''ہم زاد'')

لگاتار دیوار تعمیر کرتا رہوں
مسلسل کوئی دوسری سمت سے چاٹتا جا رہا ہے
لگاتار کو ہِ ندا کی طرف
لوگ دیوار کو پھاند کر جا رہے ہیں
کہ جیسے وہاں اُن کی کھوئی ہوئی
زندگی مل رہی ہو

("دہانہ")

قرشی کی نظم میں اساطیر کی بات چلی تو اُن کی نظم میں آرکی ٹائپس کی کارفرمائی سے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیر ہی کی یہ رائے ملاحظہ فرمایئے جو اُن کی نظم کی اساطیری اور آرکی ٹائپل جہات کو عصری حسیت کے تناظر میں ایک نیا سیاق مہیا کر رہی ہے:

> شاعر آرکی ٹائپ کے ذریعے بنیادی انسانی صورتِ حال تک پہنچتا ہے؛ دانشِ قدیم اس کے جوہر؛ اس کے علامتی مظاہر تک رسائی حاصل کرتا ہے، پھر اس کی روشنی میں زمانے، عصر اور تاریخ کی سمت دکھائی دینے لگتی ہے۔ وہ دانشِ قدیم کو حکم نہیں بناتا، فقط اس کی علامتوں کے ناخن سے عصر کی پیچیدہ گرہیں کھولتا اور زمانے کو دکھاتا ہے۔[۳]

ابرار احمد کا شمار معاصر اردو نظم کے اُن اہم شاعروں میں ہوتا ہے جنھوں نے اپنے قلیل شعری سرمائے کے باوجود اس صنفِ سخن میں اپنا اعتبار قائم کیا ہے۔ اُن کی نظموں کا واحد مجموعہ آخری دن سے پہلے اگرچہ قدرے تاخیر سے نوے کی دہائی میں منظرِ عام پر آیا لیکن اُن کے شعری سفر کا آغاز ستر کی دہائی کے اواخر میں ہوتا ہے جو ابھی تک جاری و ساری ہے۔ کروچے نے اپنے مشہور زمانہ نظریۂ اظہاریت (Expressionism) میں فن کی جمالیاتی قدر کے حوالے سے ایک اہم بات کی تھی کہ کسی فن پارے کی تعیین قدر میں معاصر تاریخ اور فن کار کی شخصیت کے مطالعے سے زیادہ اہم یہ ہوتا ہے کہ فن کار نے جس چیز کا اظہار کیا ہے اس کے لیے اظہار کا کون سا پیرایہ اختیار کیا ہے۔ ابرار احمد کی نظم نگاری کی شعریات کو اگر اُن کے معاصر نظم نگاروں کے متوازی رکھ کر دیکھا جائے تو اُن کا یہی انفرادی طرزِ اظہار اُن کی نظموں کو دوسرے نظم نگاروں کی شعریات سے متمائز کرتا ہے۔ ابرار کی نظموں میں خالص جمالیاتی قدریں فطرت کی مختلف علامتوں کے ساتھ مل

کر ایک ایسا منظر نامہ تشکیل دیتی ہیں جس میں گذرے دنوں کی یادیں اور ایک نیا اُجلا سماج دیکھنے کی آرزو؛ شاعر کے انفرادی طرزِ احساس سے مملو ہو کر ایک نئے رنگ اور آہنگ میں سامنے آتی ہے۔ ابرار کے ہاں گھر واپسی یا home coming کی شدید آرزو مابعد جدید عہد میں جنم لینے والے اُس داخلی بحران کو نشان زد کرتی ہے جس نے مادی معاشرے میں سانس لیتے ہر حساس فرد کو ایک نوع کی hybridity یا دوغلے پن میں مبتلا کر دیا ہے۔ اجنبی دیاروں میں بامرِ مجبوری رہتے ہوئے اپنی مٹی کی بو باس ڈھونڈنے کا بے سود عمل انسانی ذات میں ان مٹ خلاؤں کو جنم دینے کا باعث بنتا ہے، اور لوگ گھروں میں رہتے ہوئے بھی خود کو بے گھر تصور کرتے ہیں۔ ابرار کی بیشتر نظمیں بے گھری کے اس تجربے کو جس طرح اپنے سانچے میں صورت پذیر کرتی ہیں معاصر نظم میں اُس کی مثال خال خال ہی ملتی ہے۔

"مٹی تھی کس جگہ کی"، "ہم کرا ک بھیس لیے پھرتے ہیں"، "لوری سُنا"، "مٹی سے ایک مکالمہ"، "دن گذرتے رہے"، "غیر آبادیوں میں ایک نظم"، "قصباتی لڑکوں کا گیت"، "نیندوں کے ملبے پر"، "ہم بے وطن ہیں" اور "کچھ پتا نہیں چلتا" ایسی نظمیں ہیں جن میں شاعر کے انفرادی طرزِ اظہار نے ایسی روح پھونکی ہے کہ موضوع کی جزوی مطابقت کے باوجود ہر نظم احساس کی ایک نئی سطح پر اپنا ادراک کراتی ہے۔ خود ساختہ یا جبری جلاوطنی کے نتیجے میں جنم لینے والا یہ تجربہ ایک ایسے diaspora کی صورت میں اپنا ادراک کراتا ہے کہ انسانی وجود کئی حصوں میں بٹا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا معروضات کے سیاق میں ابرار کی مختلف نظموں میں سے چند ٹکڑے ملاحظہ ہوں جن میں احساس کا وفور، حسی اور ادراکی سطح پر اُساری گئی تازہ تمثالیں اور فطرت سے قریب تر علامتیں ایک نئی شعری حسیت کو جنم دے رہی ہیں:

اور ہم ...
دشت و صحرا میں
اونچے پہاڑوں کے دامن میں
کڑوے کسیلے زمانوں کی سیٹی بجاتی ہوا
اپنے سینے میں تھامے رہے
اجنبی آشنائی کی آہٹ میں محبوس
اپنی زمیں کے لیے

نم زدہ سانس بن کر رہے
دل گرفتہ رہے

(''غیر آبادیوں میں ایک نظم'')

ہم آئیں گے بوجھل قدموں کے ساتھ
تیرے تاریک حجروں میں پھرنے کے لیے
تیرے سینے پر
اپنی اکتاہٹوں کے پھول بچھانے
سرپھری ہوا کے ساتھ تیرے خالی چوباروں میں پھرنے کے لیے
تیرے صحنوں سے اُٹھتے دھویں کو
اپنی آنکھوں میں بھرنے
تیرے اُجلے بچوں کی میلی آستینوں سے
اپنے آنسو پونچھنے
تیری کائی زدہ دیواروں سے لپٹ جانے کے لیے
ہم آئیں گے

(''قصباتی لڑکوں کا گیت'')

معاصر اردو نظم میں رفیق سندیلوی کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اُن کی نظموں کا اسلوب اپنی لفظیات اور امیجز کے اعتبار سے ایک نئی نوع کی تازہ کاری سے مرصّع ہے۔ رفیق کے ہاں قدیم اساطیر، قصص و روایات اور مذہبی حکایات کو زمانۂ حال کے تناظر میں ڈھالتے ہوئے اُس عصری شعور کی صورت گری کی گئی ہے جو مابعد جدید عہد کی حسیت کو ایک علاحدہ سیاق میں پیش کرتا ہے۔ گو بعض جگہوں پر اُن کی نظموں کے مصرعے بہت زیادہ گھڑے ہوئے اور بھاری بھرکم لفظیات سے بوجھل ہونے کا تاثر دیتے ہیں لیکن بحیثیتِ مجموعی ایسے امیجز کی بھی فراوانی نظر آتی ہے جو قاری کو شاعر کی فکری بالیدگی تک رسائی کے لیے نیا تناظر مہیا کرتے ہیں۔ اُن کی نظموں کے واحد مجموعے غار میں بیٹھا شخص کا مجموعی مزاج اپنے عنوان کی طرح سماجی، ثقافتی اور عصری تناظر میں لمحۂ حال کو ماضی کی تہذیبی روایت سے آمیز کر رہا ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں موجود متکلم اپنی ہی ذات کے منطقے میں چھپے دوسرے کردار سے ہم کلام ہو کر زماں اور لازماں کے بیچ موجود

اُس دھندلی سی لکیر کا ادراک کر رہا ہے؛ جو مابعد جدید عہد کے ہر حساس انسان کی ذات میں وقوع پذیر ہونے والی داخلی شکست و ریخت کی غماز ہے۔ خود اپنی ذات کی موجود ماہیت پر سوال قائم کرتا ایک مادی معاشرے میں وجود کی لایعنیت کا اعلامیہ ہی نہیں ہے بلکہ ازل اور ابد کے درمیانی پُل پر کھڑے ہو کر اپنے اصل کی بازیافت کی خواہش بھی ہے:

کہو کون ہو تم
ازل سے کھڑے ہو
نگاہوں میں حیرت کے خیمے لگائے
اُفق کے گھنے پانیوں کی طرف
اپنا چہرہ اُٹھائے
کہو کون ہو تم، بتاؤ بتاؤ
کہیں تم طلسمِ سماعت سے ناآشنا تو نہیں ہو
کہیں تم وہ در تو نہیں ہو
جو صدیوں کی دستک سے کھلتا نہیں ہے
یا قدیمی شکستہ سی محراب ہو
جس میں کوئی چراغِ رفاقت بھی جلتا نہیں ہے

(''کہیں تم ابد تو نہیں ہو!'')

اگر مظفر غازر رفیق سندیلوی کی نظم نگاری کا جائزہ لیا جائے تو اکثر نظموں میں موجود متکلم کا اپنے وجود کے معطے میں چھپی کسی دوسری ذات کے مدِ مقابل ہونا؛ مذکورہ عہد کی حسیت میں فرد کی ذات کے کئی حصوں میں منقسم ہونے کو نشان زد کرتا ہے۔ موجودگی اور غیاب، فوق اور مافوق، اثبات اور انکار، فہم اور نافہم کی سیال حالتوں کے نتیجے میں جنم لینے والی ثنویت متکلم کی شعری تشکیل کو ایک state of flux میں رکھتی ہے؛ لہٰذا غار میں بیٹھا شخص ہمیں بیک وقت کئی زمانوں میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ وقت کی جبریت کا گہرا شعور شاعر کو داخلی سطح پر اتنا مجتمع ضرور رکھتا ہے کہ وہ کسی معاندانہ جذبے کے زیرِ اثر بھی منفیت اور لایعنیت کی اس رو سے محفوظ رہتا ہے، جو ساٹھ کی دہائی کے بعد جدید اردو نظم میں اُبھر کر سامنے آئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان نظموں میں ہمیں انحراف کی بجائے انجذاب اور نفی کی بجائے اثبات کی روش زیادہ محسوس ہوتی ہے۔ ایک نظم

کے چند مصرعے دیکھیے:

کیا بتاؤں
وقت نے جب تختۂ آہن پہ رکھ کر
تیز رو آرا چلایا تھا
ہمیں ٹکڑوں میں کاٹا تھا
اُسی دن سے بُرادہ اُڑ رہا ہے
پیڑ کے سوکھے تنے سے
چھت کی کڑیوں سے
کتابوں اور خوابوں سے
بُرادہ اُڑ رہا ہے
میرا حاضر میرے غائب سے جدا ہے!!

(''بُرادہ اُڑ رہا ہے'')

ڈاکٹر ضیاء الحسن کے شعری سفر کا آغاز گو اَسی کی دہائی میں ہوتا ہے لیکن انھوں نے غزل کے پہلے مجموعے بارِ مسلسل کے بعد نظم کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا۔ اُن کی نظموں کا مجموعہ آدھی بھوک اور پوری کہانیاں ۲۰۰۶ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے کی بیشتر نظمیں معاشرتی اور سماجی سطح پر ایسے معتوب کرداروں کی قدم قدم پر سسکتی عزتِ نفس کا نوحہ ہیں، جن کی زندگیاں ایک کارپوریٹ معاشرے میں بھٹی کے ایندھن سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتیں۔ اس مجموعے کے پہلے حصے ''عبدالکریم نامہ'' میں شامل دس مختلف نظمیں علاحدہ ہونے کے باوجود ایک مرکز سے جُڑی اور باہم مربوط نظر آتی ہیں۔ گو اُردو میں کرداری نظم نگاری کی روایت نئی نہیں ہے لیکن ان نظموں کی خاص بات یہ ہے کہ یہاں دو کرداروں 'عبدالکریم' اور 'کنیز فاطمہ' کے ذریعے اُن لاکھوں کروڑوں معتوب کرداروں کو زبان دینے کی کوشش کی گئی ہے جو صدیوں سے سماجی اور معاشی استحصال کا نشانہ بن رہے ہیں۔ اِن نظموں میں معتوب کرداروں کا حاکمِ وقت سے براہِ راست مکالمہ گو ترقی پسند نظم کی شعریات کے اثرات کو نشان زد کرتا ہے؛ لیکن نظم نگار کے ذاتی اسلوب، داخلی آہنگ اور انفرادی طرزِ احساس کی بدولت یہ نظمیں کسی مخصوص نظریے اور آدرش سے اپنا دامن بچائے رکھتی ہیں۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

جب تک آپ کی مجھ پر نظر پڑے گی
میں کتنے بچے دفنا چکا ہوں گا
میرے ہل کو زنگ لگنے سے پہلے
اگر آپ کسی فیصلے پر نہ پہنچے
تو میں اپنے بچوں کو
گندم کا بیج تک کھلا چکا ہوں گا
میرے کھیتوں میں بھوک اُگے گی
لیکن گندم کو درآمد بھی کیا جاسکتا ہے
کیا میری بھوک کو برآمد نہیں کیا جاسکتا؟؟؟

(''عبدالکریم کو بھوک بھی لگتی ہے'')

آدھی بھوک اور پوری گالیاں کے دوسرے حصے ''وجود'' میں شامل بیشتر نظمیں، ماقبل نظموں سے علاحدہ سیاق میں اپنا ادراک کراتی ہیں۔ اس حصے کی نظموں کی قراءت کے بعد قاری اُس مخصوص عصری جبر کو زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے، جس نے کارپوریٹ معاشرے میں موجود ہر چیز کو ایک کموڈیٹی (commodity) میں تبدیل کر دیا ہے۔ مابعد جدید عہد میں جمالیاتی اور ثقافتی مظاہر کو exploit کر کے جس طرح اپنے مخصوص مقاصد کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس نے معاشرے کے ہر حساس فرد کو ذہنی خلفشار اور داخلی بے چینی میں مبتلا کر دیا ہے۔ سماجی، فطری اور تخلیقی سطح پر نت نئے کلامیوں کی اجارہ داری نے فرد کو مادی جکڑ بندیوں کا اسیر بنا کر اس کے وجود کے معنی چھین لیے ہیں۔ اپنے 'وجود' کے گم شدہ معنی کی تلاش میں سرگرداں مابعد جدید عہد کا یہ لخت لخت انسان جب کھوکھلے سہاروں کی تلاش میں بھٹکتا پھرتا ہے؛ تو نارسائی کی خلش اس کی ذات میں در آنے والی خلیج کو مزید گہرا کر دیتی ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

میں لپتانوں اور رانوں میں
محبت تلاش کرنے کے کارِ بے سود میں مصروف ہوں
محبت کے موسم تک
عشرت کے راستے جایا جاسکتا
تو میں کب کا پہنچ گیا ہوتا

نظر کرتا ہوں تو لگتا ہے
زندگی سے کچھ اور بھی دور نکل آیا ہوں

("ابھی مجھ سے کسی کو محبت نہیں ہوئی")

اس حصے کی بیشتر نظمیں مثلاً "وجود کی تلاش"، "شاعری کا کام موقوف ہوا"، "آخری دن سے پہلے"، "اب بہار ہمارے گملوں میں آتی ہے"، "بم بلاسٹ"، "اتفاق سے ملی ہوئی شے"، "پتے پر لکھی کہانی"، "شعر کہنے کے لیے کیا ضروری ہے" اور "مجھے اُس شہر کو جانا ہے" عالمی صارفی معاشرے میں سانس لیتے فرد اور گرد و پیش بکھرے مظاہر کے درمیان مغائرت کا بیانیہ ہیں۔ مندرجہ بالا نظموں میں سانس لیتا فرد خود آگاہی کی اُس منزل پر کھڑا نظر آتا ہے جہاں زندگی کی اساس مادی مظاہر کی بجائے اُن جذبوں سے وابستہ نظر آتی ہے جو انسانی ذات کا جوہر تھے۔ بین الاقوامیت اور عالمگیریت کے نام پر مخصوص صارفی کلچر متعارف کروا کر تمام انسانوں کو ایک مصنوعی رنگ میں رنگنے کی کوششوں نے اُس subject یا موضوعِ انسانی کو سخت نقصان پہنچایا ہے جس کے تحت زندگی کی اساس تنوع اور ہمہ گیری پر تھی۔ مابعد جدید عہد میں سماجی اور ثقافتی صورتِ حال ایک ایسی میکانکیت میں ڈھلتی محسوس ہو رہی ہے کہ انسان کی ذہنی اور فکری آزادی سلب ہو کر رہ گئی ہے۔ ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

میں ایک کہانی کہنا چاہتا ہوں
لیکن لفظ گونگے ہو گئے ہیں
اور اُن کی آنکھوں پر پٹی باندھ دی گئی ہے
گیت رس، اور منظر رنگ سے خالی ہو گئے ہیں
فضا میں حبس اور دلوں پر مردنی چھا گئی ہے۔

("ان کہی کہانی")

اس حصے کی مختلف نظموں میں بیان کنندہ کبھی آنے والی نسلوں کے لیے "متروک ہوئی محبتوں" اور "موقوف ہوئی شاعری" پر مشتمل نصاب ترتیب دینا چاہتا ہے؛ تو کبھی اپنے منقسم وجود کی یکجائی کے لیے اُن جذبوں کو ڈھونڈنے کی سعی کرتا ہے، جنھیں معاشرتی رویوں نے بے حسی کے کورے کفن میں لپیٹ کر دل کے "خاک آلود کوزوں" میں دفن کر دیا ہے۔ درج بالا عصری صورتِ حال کے تناظر میں ایک نظم کے چند مصرعے

ملاحظہ ہوں جس میں متکلم عالمی صارفی معاشرے میں اپنے وجود کی بازآفرینی کے لیے ان آنسوؤں کا متلاشی ہے، جو کبھی اُس کی ذات کا لازمہ اور جوہر تھے لیکن اب وہ اُن سے بھی محروم ہو چکا ہے:

میرا پیڑ مجھے سایہ نہیں دیتا
میری چھت مجھ پر گرنے والی ہے
زندگی کے سفر میں مجھے دل درپیش ہے
زادِ سفر میں
میرے پاس محبت کے سوا کچھ بھی نہیں
میں ایک ایسے کنویں کے کنارے بیٹھا ہوں
جس کا پانی کھاری ہے
لیکن دل کے کوزے میں ایک قطرہ بھی باقی نہیں رہا۔

(''مجھے دل درپیش ہے'')

یاسمین حمید معاصر نظم کی وہ اہم شاعرہ ہیں جن کے ہاں دیگر شاعرات کی طرح عورت کے روایتی امیج کو بنیاد بنا کر بیانیہ سازی کی کوشش نہیں کی گئی۔ اُن کی نظموں میں موجود فرد اپنے وجود کی بازیافت کے لیے کسی محدود تانیثی تناظر کو بروئے کار نہیں لاتا بلکہ اُس کی ذات میں ہمیں اُس خود شعوریت کے واضح نقوش دکھائی دیتے ہیں جو مابعد جدید عہد میں ہر حساس انسان کی ذات کا حصہ ہے۔ وہ جدید انسان، جس کی ایک پہچان یونگ نے یہ بھی بتائی تھی کہ تنہا ہونے کے ساتھ ساتھ اُسے اپنے حال کا بھی پورا شعور حاصل ہے؛ یاسمین کی نظموں میں جیتا جاگتا اور سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔ یاسمین حمید کے دوسرے مجموعے حصارِ بے درودیوار سے شروع ہونے والا نظم کا سفر ان کے آخری شعری مجموعے بے ثمر پیڑوں کی خواہش تک ایک ایسا کُل مرتب کرتا ہے جس میں شاعرہ کے فکری ارتقا کو ایک جدید فرد کی خود آگاہی کے نتیجے میں پروان چڑھنے والی مسلسل نمو پذیری سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان نظموں میں کسی نظریے کو سامنے رکھ کر فن پارہ تخلیق کرنے کی شعوری کوشش نہیں ہے اور نہ ہی اپنی ذات کی تحدید کر کے صنفی امتیاز کا رونا رویا گیا ہے؛ بلکہ ادب پارے کی فکری تقویم کے لیے داخلی کرب اور انسانی وجود کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ نشان خاطر رہے کہ یہاں ذات کی حیثیت دیگر شاعرات کی طرح محض صنفی نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسا وجود ہے جس نے اپنے نسوانی سیلف کو نظموں کے تھیم سے قدرے فاصلے

پر رکھا ہوا ہے۔مابعد جدید حسیت کے سیاق میں اُن کی نظم نگاری کا مطالعہ اس لیے اہم ہے کہ یہاں بیانیہ ڈھلا ڈھلایا اور اکہرا نہیں ہے؛ بلکہ علامتی اور استعاراتی انداز میں شاعرہ کی وجودی کیفیات سے آمیز ہو کر اپنا ادراک کراتا ہے۔حصارِ بے در و دیوار کی مختلف نظمیں مثلاً ''Repentance''، ''نئے سوالوں کی باتیں کیجیے''، ''یہ عہدِ نو ہے''، ''۱۹۹۰ء'' اور ''نو اُبھرنے تک'' اپنے اردگرد وقوع پذیر ہونے والے انحطاط کے عمل کو ایک نئے زاویۂ نظر سے دیکھنے پر دال ہیں۔اسی طرح آدھا دن اور آدھی رات کی مختلف نظمیں مثلاً ''مری ہنسی کے تلاطم میں''، ''باادب اس طرف کوئی آہٹ نہ ہو''، ''زندگی قرنوں پہ لکھا جھوٹ ہے''، ''جھوٹ''، ''چھوڑو مشکل باتیں ہیں یہ''، ''اب تو سوچا''، ''سنو اے داستاں گو''، ''سیاہی اوڑھنے والی زمیں پر'' اور ''End of the Road'' اپنے عہد کی مخصوص حسیت کے تناظر میں ایک نئے طرزِ احساس کی حامل ہیں۔ایک نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

مگر اے اجنبی!
تیرے طلسمی شہر میں
جسموں پہ ہریالی نہیں اُگتی
کہیں چہرے نہیں ملتے
گزرتے موسموں کا شور ہوتا ہے
دبے پیروں کی آہٹ سے کہیں پتے نہیں ہلتے
یہاں طوفانِ ابر و باد کا ہنگام ہوتا ہے
کہیں آہستہ آہستہ سخن کرتے ہوئے چشمے نہیں ہوتے
بلا کی بھیڑ میں بہتے ہوئے یک رنگ سایوں پر
حسیں آنکھیں تو ہوتی ہیں
ان آنکھوں میں چھپے آنسو نہیں ہوتے!

(''تیرے طلسمی شہر میں'')

مندرجہ بالا نظم کا متن بظاہر سادہ ہونے کے باوجود حسی اور ادراکی ہر دو سطح پر اس مخصوص پیچیدہ اور متجلک صورتِ حال کے نقوش اپنے سانچے میں صورت پذیر کیے ہوئے ہے، جس نے انسانی وجود کو اس کے بنیادی جوہر سے ہی محروم کر دیا ہے۔'اے اجنبی' بنیادی طور پر اپنی ہی ذات کے کسی منطقے میں چھپے اس دوسرے

وجود یا The Other سے مکالمہ ہے، جس نے متکلم کی باطنی کیفیات کو بیدار کر کے اپنے اردگرد بکھرے مظاہر کو ایک نئے انداز سے دیکھنے پر اُبھارا ہے۔ یعنی یہ نظم انسانی باطن میں چھپی اُس ''من وتو'' کی کشاکش کا بھی بیانیہ ہے؛ جو اپنی ارفع ترین شکل میں مخاصمت کی بجائے مفاہمت کی راہ اختیار کر کے تخلیقی تجربے میں ڈھل جاتی ہے۔ نظم کی کلاسیکی شعریات میں ''من وتو'' کی یہ ثنویت حقیقی اور مجازی دونوں سطحوں پر عاشق اور معشوق کے ہجر و وصال سے عبارت تھی لیکن جدید شعریات میں یہ ایک ایسی حدِ فاصل ہے جو فرد کو اپنے وجود کی بازآفرینی کے لیے، باطنی مراقبے کے ذریعے دروں بینی کی دعوت دیتی ہے۔ 'طلسمی شہر' استعارۂ گلوبلائزڈ معاشرے کے اُن بڑے بڑے شہروں کی زندگی کا اشاریہ ہے جہاں فرد کی انفرادی شناخت ہجوم میں مدغم ہو جاتی ہے اور وہ ساری زندگی اپنے کھوئے ہوئے وجود میں سرگرداں رہتا ہے۔ یہاں 'بلا کی بھیڑ میں بہتے ہوئے یک رنگ سائے' اُسی ہجوم کے نمائندے ہیں جسے ایک مادی اور صارفی تہذیب نے مشینی پرزوں میں تبدیل کر دیا ہے۔

یاسمین حمید کے آخری دو مجموعوں فنا بھی ایک سراب اور بے ثمر پیڑوں کی خواہش اُن کے تخلیقی سفر میں اہم سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں ان مجموعوں میں اُن کی نظم نگاری کی شعریات فکری سطح پر تخلیق کے نئے ابعاد کو چھوتی محسوس ہوتی ہیں۔ ہیئتی سطح پر اُن کا نثری نظم نگاری کی طرف میلان بھی اُس داخلی آشوب کا اشاریہ ہے جس کے مقابل تخلیق کار کو طرزِ اظہار کے مروّجہ سانچے کم پڑتے محسوس ہوتے ہیں۔ فنا بھی ایک سراب کی مختلف نظمیں مثلاً ''اک اور دن گذر گیا''، ''گھنے پیپل''، ''کہیں اک شہر''، ''آدھے خواب کے بعد''، ''ایک بستی ایسی بھی ہے''، ''Feminist''، ''تھوک دی میں نے یہ نظم''، ''ماں! اتنی محبت نہ کرو''، ''اس اذیت کو کبھی نہ بھولنا''، اور ''مورخ'' اپنے عصری سیاق میں اہمیت کی حامل ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہوگی کہ تانیثی تناظر میں یاسمین کے ہاں عورت کا جو جدید نسائی امیج اُبھر کر سامنے آتا ہے اُس میں ماں کا پرسونا (Persona) زیریں سطح پر اپنے وجودی کرب کا بھرپور احساس دلاتا ہے۔ ماںتا کے رشتے سے منسوب جدلیات جو بے لوث محبت اور موانست کے جذبات سے عبارت ہوتی ہیں؛ شاعرہ نے ان کی کمیابی کو اپنے داخلی کرب سے آمیز کر کے نظموں کی ساخت میں منقلب کیا ہے۔ اس مجموعے کی ایک نظم ملاحظہ ہو جس میں مختلف حسیات کی مدد سے وضع کی گئی تمثالیں پورے عصر کی رائیگانی کا نوحہ ہیں:

میدان خالی ہے

گدھ آسمانی دائرے میں گردش کرتے کرتے بے حال ہو گیا
جلے ہوئے پیڑوں کی قسم کھا کر کہتا ہے
اسے نہیں معلوم زندگی کہاں پر شروع ہوئی اور کہاں ختم ہو گئی
کون سا بیج کہاں پر پھوٹا اور کہاں سوکھ گیا
گوشت کھا کر بھی
جلے ہوئے پیڑوں پر بُور نہ آیا
جمے ہوئے خون میں گم سبزے کی قسم کھا کر کہتا ہے دیکھنے والا
اسے نہیں معلوم
آندھی کس طرف سے آئی اور کہاں پلٹ گئی

یاسمین کے آخری شعری مجموعے بے ثمر پیڑوں کی خواہش کی نظموں میں اس مخصوص عصری صورتِ حال کے نقوش زیادہ واضح انداز میں محسوس کیے جا سکتے ہیں جو مابعد جدید عہد کی تلخیوں کو روحِ عصر کا استعارہ بنا کر پیش کرتی ہے۔ اس مجموعے کی مختلف نظموں مثلاً ''نشاں مٹنے تلک''، ''کچھ نہیں''، ''اب تو ہم بھی سچ کہتے ہیں''، ''نجات''، ''بہت بارش برستی ہے''، ''بہت چپ رہے''، ''ہم بھی کوئی بات کریں گے''، ''کون ہے میرے شہر کا والی''، ''تخلیق کار''، ''ہم دو زمانوں میں پیدا ہوئے''، ''انسان بدل گیا'' اور ''پوری رات سوچنے کے بعد'' شاعرہ کے تخلیقی سفر میں نئی جہات اور فکری گیرائی کو نشان زد کرتی ہیں۔ اس مجموعے میں مادی اور صارفی تہذیب کی اجارہ داری کے بعد اپنے عصر کی سفاک سچائیوں سے آنکھ ملانے کا عمل؛ خود شعوریت کی ایک ایسی رو کو جنم دیتا ہے جو اس مجموعے کی نظموں کو یاسمین کے ماقبل شعری مجموعوں کی نظموں سے ممتاز کرتا ہے۔ مختلف حسیات کی آمیزش سے ترتیب دی گئیں نئی علامتیں اور استعارے اُس سرد مہر معروضیت اور جذباتی لاتعلقی کا بیانیہ ہیں جو ہم روزانہ اپنے ارد گرد محسوس کرتے ہیں۔ ایک نظم کا ٹکڑا ملاحظہ ہو:

ذرا سا زخم
گہرا، اور گہرا ہو رہا ہے
خون اور بارود کی بُو سے
فضا بوجھل ہے
موضوعات سارے گفتگو کی

بے یقینی میں اٹے ہیں

او ربارش قطرہ قطرہ بڑھ رہی ہے ...

اک جہنم ذات کا ہے

اک جہنم زندگی کا ہے

سفر کے دو کنارے

دونوں جانب دھند ہے

او ر دھند میں منظر نہیں ہوتے

جہنم بھرتا رہتا ہے

کہیں خلقت کی آنکھوں سے اُدھر

پتھر دلوں پہ سر پٹکتی

دیر تک بارش برستی ہے

بہت بارش برستی ہے۔

(''بہت بارش برستی ہے'')

مندرجہ بالا نظم میں فطرت کی مختلف تمثالوں کو حسی اور ادراکی سطح پر برتتے ہوئے ایک ایسا بیانیہ تشکیل دیا گیا ہے جس کا دھیما اور شائستہ اسلوب متن کی زیریں ساخت میں موجزن حُزن کی کثیر ابعاد لہروں کی نشاندہی کر رہا ہے۔ زندگی اور ذات کے جہنم میں بپا فرد اپنے اردگرد بکھرے منظرنامے پر نظر دوڑاتے ہوئے ؛ بے یقینی کی مہمل کیفیت کا شکار ہو کر اُس تیقن سے ہی محروم ہو جاتا ہے جو کبھی اُس کی ذات کا سب سے بڑا جوہر تھا۔ قطرہ قطرہ بڑھتی بارش' اور' سفر کے دونوں کناروں پر پھیلی دُھند' دونوں کا بالواسطہ تعلق بینائی سے بنتا ہے، شدید بے بسی کی کیفیت میں اپنے وجود کی لایعنیت اور داخلی شکست وریخت کا اظہار جہاں آنسوؤں کی صورت میں ہوتا ہے وہیں اپنی ذات کے اُن مسدود راستوں کی طرف بھی دھیان جاتا ہے جہاں وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ اپنی رسائی بھی ناممکن ہوتی چلی جاتی ہے۔ دھند میں لپٹے راستوں پر منظر کی بجائے جہنم کا اُبھرنا، احساسِ آگہی کی اُن منازل کی طرف کنایہ کر رہا ہے جو خوش کن خوابوں کو آنکھوں سے نوچتی ہیں تو انسان زندگی کی اندھی دوڑ کو رائیگانی پر محمول کر لیتا ہے۔

معین نظامی کا شمار نوے کی دہائی میں منظرِ عام پر آنے والے اُن نظم نگاروں میں ہوتا ہے جن کی نظم

کلاسیکی روایت کے رچاؤ کے ساتھ ساتھ جدید فارسی نظم کی شعریات سے بھی برابر سروکار رکھتی ہے۔جدید اردو نظم کی روایت میں ن م راشد، جیلانی کامران اور اختر حسین جعفری کے بعد معین نظامی وہ واحد نظم گو ہیں جن کی نظم کے اسالیب میں عجمی تہذیب کے اثرات فطری طور پر جذب ہو کر سامنے آئے ہیں۔شاعر کے انفرادی لہجے کی تشکیل میں مختلف صوفیانہ روایات، خانقاہی نظام اور سامی مذاہب کی اساطیر کے ساتھ ساتھ جدید فارسی نظم میں فروغ پانے والے رجحانات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے؛ جو اُن کی نظم کو مغربی شعریات کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی معاصر نظم سے قدرے فاصلے پر رکھتا ہے۔عصری حسیت کے سیاق میں اُن کی نظم نگاری کا جائزہ اس بات پر دال ہے کہ شاعر نے اپنے اردگرد بکھرے آشوب کو اپنی ذات کے تناظر میں پرکھا ہے اور جدیدیت کی کسی نام نہاد روش کو بالارادہ اختیار کرنے کی بجائے اُس تخلیقی عمل کو مطمعِ نظر بنائے رکھا ہے جو جدت کو روایت سے آمیز کر کے فن پارے کی تشکیل کرتا ہے۔اُن کے پہلے شعری مجموعے تجسیم کی مختلف نظمیں مثلاً ''ان ڈور پلانٹ''، ''ستون مین''، ''اُسے بھی خوف آتا ہے مجھے بھی خوف آتا ہے''، ''ڈر لگتا ہے'' اور ''خلیج'' جیسی نظمیں گلوبل معاشرے میں سانس لیتے ہر حساس فرد کی ذات کا المیہ ہیں۔اسی طرح ایک نظم ''ایک سرکش بستی'' میں نظم کا متکلم سرکشوں کی بستی کے چال چلن دیکھنے کے بعد آسمانوں سے کسی معجزے کی امید لگائے نہیں بیٹھتا؛ بلکہ ایک غیر جانبدار تماشائی کی حیثیت سے اس بستی میں رہنے والوں کی سرکشی کا نظارہ کرتا ہے۔اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو یہاں اُس مخصوص مشرقی الوہی فکر کو نشان زد کیا جا رہا ہے جو اپنے دکھوں کے درماں کی خاطر آج بھی غیر مرئی قوتوں سے آس لگائے، معجزوں اور عذابوں کی منتظر رہتی ہے۔نتیجتاً کوفے بستے بستے اور آباد رہتے ہیں جب کہ بصرہ و بغداد طاقت کے بدمست ہاتھیوں کے قدموں تلے روند دیے جاتے ہیں۔اسی سیاق میں تجسیم ہی کی ایک اور نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں شاعر نے اپنے داخلی آشوب کی صورت گری اس طرح کی ہے:

اجڑتی محفلیں گرتے ہوئے پتے ہیں اُجڑوں کے درختوں کے
بگڑتے عکس ہیں کچھ دور ہوتی ساعتوں کے
ادھورے خواب بنتا آنکھ کی تقدیر میں لکھا ہوا ہے
گھروں کے بام و در چپ ہیں
نزولِ قہر کے آثار ظاہر ہیں۔

(''پتھر نہ ہونا!'')

اسی مجموعے کی ایک اور نظم ''مرغی خانہ'' میں شاعر نے استعاراتی اور علامتی انداز اپناتے ہوئے اِس مسلسل دہرائے جانے والے عمل کو مابعد جدید عہد کی مخصوص عصری صورتِ حال پر منطبق کیا ہے۔ نظم میں ''اک کالے کالے بالوں والا کھردرا ہاتھ'' اُس مقتدرہ کی علامت کے طور پر ادراک کراتا ہے، جو اپنے بہیمانہ عزائم کی تکمیل کے لیے ہر بستی میں باری باری آگ اور خون کا کھیل رہی ہے؛ اس پر مستزاد یہ کہ ہر بستی کے مکین دوسروں سے عبرت حاصل کرنے کی بجائے اِس خوش فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ اُن کی باری کبھی نہیں آئے گی۔ 'وافر دانہ پانی' علامتی طور پر اُن مادی اور معاشی وسائل کو نشان زد کرتا ہے جو عالمی سطح پر قرضوں اور امداد کی صورت میں ترقی پذیر قوموں کا استحصال کرنے کے لیے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ نظم کے اختتام پر متکلم کا یہ ایقان اُس کے فکری شعور پر دال ہے کہ باری باری یہ عمل سب کے ساتھ دوہرایا جانے والا ہے۔ نظم کے چند مصرعے دیکھیے:

سبزی منڈی کا اک کونہ
دو فٹ کا اک ڈربہ
لگ بھگ دو سو مرغی
وافر دانہ پانی!
وقفے وقفے سے گھس جاتا ہے اس ڈربے میں
اک کالے کالے بالوں والا، کھردرا ہاتھ
اس کے بعد خدا کا نام اور تیز چھری کی کاٹ

(''مرغی خانہ'')

معین نظامی کے تجسیم کے بعد منظرِ عام پر آنے والے نظم کے دو مجموعوں طلسمات اور متروک میں شامل مختلف نظموں مثلاً ''آج ڈالر کا کیا ریٹ نکلا''، ''کوفۂ جاں''، ''رایگانی''، ''ایک ناقہ سوار سے مکالمہ''، ''اس شہرِ نفاق میں'' اور ''نیند آتی نہیں'' میں صنعتی اور مشینی تہذیب کی اجارہ داری کے بطن سے جنم لینے والے اُس مابعد جدید صارفی معاشرے کا بیانیہ ملتا ہے جس میں سانس لیتا ہر حساس فرد اپنے داخلی جوہر سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ نظم ''اے لکڑی کے آزر'' میں بیانیے کے تفاعل کے ذریعے اُس تخلیق کار کی داخلی کشاکش کو نشان زد کیا گیا ہے جسے اپنے باطن میں موجود تخلیقی الاؤ کو روشن رکھنے کے لیے ایک کارپوریٹ معاشرے سے نبرد آزما ہونا پڑ رہا ہے۔ اُس تخلیق کار کی تخلیق جہاں خارجی سطح پر ایک صارفی معاشرے کے مخصوص مقاصد پر پورا

نہیں اُتر رہی وہیں داخلی سطح پر مخصوص مذہبی کلامیے بھی اُس کے سامنے سوالیہ نشان لگا رہے ہیں۔آرٹ اور مذہب کی یہ کش مکش معین نظامی کی اور بھی کئی نظموں میں اپنا ادراک کراتی ہے لیکن درج بالا معروضات کے تناظر میں فی الوقت مذکورہ نظم کے دو مختلف حصے ملاحظہ ہوں:

میں نے دیکھا
کہ اُس رنگلی پیڑھی کے پایے تلے
کچھ روپے ہیں
کئی نوٹ تھے
سبز بھی، سُرخ بھی
میں نے اُن کو جُھکے بن چلم پر چڑھا لیا
تو میرے کلیجے میں ٹھنڈک پڑی
اور کچھ چین آیا
خدا جانے وہ کون سے کاغذوں سے بنے تھے
کہ اُن کا دھواں آج تک میری آنکھوں سے نکلا نہیں

مرا ہاتھ رُکتا نہیں تھا
مگر اب کئی دن سے ایسا ہے
لکڑی کے بندے بناتے ہوئے
گاؤں کے مولوی جی کی باتیں
مرے ذہن میں گونج اُٹھتی ہیں
دل کانپ جاتا ہے
جی چاہتا ہے کہ اپنے ہی ہاتھوں پہ آری چلا دوں
میں اوزار یوں پھینک دیتا ہوں
جیسے وہ بچھو ہوں

(''اے لکڑی کے آزر'')

نائن الیون کے پس منظر میں اگر بامیان کے اُن مجسموں کی بات کی جائے، جو آرٹ اور مذہب کی

کشاکش میں مٹی کے ڈھیر میں تبدیل ہو گئے تھے؛ تو اس نظم کے معنی ایک نئے سیاق میں صورت پذیر ہوتے ہیں۔ نائن الیون کی بات چلی تو یہ امر قابلِ ذکر ہوگا کہ متروک میں شامل بعض نظمیں مثلاً "بغداد میں"، "زبیدہ کہاں ہو" اور "مجھے بغداد کہتے ہیں" نائن الیون کے بعد ہونے والی تباہی و بربادی کو نشان زد کرنے کے علاوہ اُن مٹتی ہوئی تہذیبوں کا بھی بیانیہ ہیں جنھیں اب کوئی نوحہ گر بھی میسر نہیں رہا ہے۔ سامراج نے اپنے توسیع پسندانہ عزائم اور زیادہ سے زیادہ مادی وسائل پر اجارہ قائم کرنے کے لیے کتنے ہی انسانوں کو خاک اور خون میں نہلا دیا ہے:

تُمھارے کرم نے جنھیں قرن ہا قرن سیراب رکھا
وہ قزاق اب تیل اور خون پینے کے درپے ہیں

("زبیدہ کہاں ہو")

جاوید انور کے شعری مجموعے عاشکوں میں دھنک اور بھیڑیے سوئے نہیں کی اشاعت میں لگ بھگ ۱۵ سال کا وقفہ ہے لیکن دونوں مجموعوں کی بیشتر نظموں میں مغربی شعریات کے اثرات فطری انداز میں جذب ہو کر سامنے آتے ہیں۔ اُن کے پہلے شعری مجموعے عاشکوں میں دھنک میں "یہ کولمبس"، "یہ سکندر تیرے" کے زیرِ عنوان دی گئی ۱۳ نظمیں فکری تنوع اور نئے ڈکشن کی بدولت مابعد جدید عہد کی مخصوص حسیت کو ایک نئے تناظر میں پیش کرتی ہیں۔ "یہ کولمبس"، "یہ سکندر تیرے"، "ریچھ کیوں ناچتا ہے"، "مستقبل کے نوجوان شاعر"، "بوڑھا شرابی۔ایک مکالمہ"، "ہم کہ ہیرو نہیں"، "برف کے شہر کی ویران گذرگاہوں پر" اور "ہوا تالی بجاتی ہے" ایسی نظمیں ہیں جن میں جاوید نے اپنے اردگرد فروغ پانے والے عالمی صارفی کلچر کے ابتدائی نقوش کو احساس کی ایک نئی رو کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جاوید کے شعری تجربے میں موضوع اور معروض کے درمیان پائی جانے والی ہم آہنگی اُن کی نظموں کا ابلاغ ایک نئی حسی اور ادراکی سطح سے کراتی ہے۔ نظم "ہم کہ ہیرو نہیں" میں بیان کیا گیا شعری تجربہ مابعد جدید عہد کے ہر اُس حساس انسان کے کرب کی صورت گری کر رہا ہے جس کے سامنے زندگی اپنے تمام تر تنوعات کے ساتھ جلوہ ریز ہو کر دعوتِ نظارہ دے رہی ہے لیکن وہ رنگوں کے جلو میں بینائی ہی سے محروم ہو گیا۔ گلوبلائزیشن نے جہاں لسانی، ثقافتی، جمالیاتی اور معاشی سطوح پر مختلف مظاہر کو یکجا کر کے اپنے اجارے کی راہ ہموار کی ہے؛ وہیں انسان کو ذرائع ابلاغ اور ٹیکنالوجی کی تیز تر ترقی کی بدولت شدید نوعیت کے احساسِ کمتری میں بھی مبتلا کر دیا ہے۔ آگہی کی خلش جو ہمیشہ ہی سے انسان کے لیے ایک

سوہانِ روح کا درجہ رکھتی تھی معاصر عہد میں نت نئے ذہنی اور نفسیاتی اُلجھنوں کا منبع بنی ہے۔ اپنی ذات کے جوہر کی تلاش میں سرگرداں اکیسویں صدی کا یہ حساس انسان جب اپنے اردگرد بکھرے مظاہر سے ہم آہنگ ہونے کی آرزو کرتا ہے تو اُس کی کیفیت 'دیکھتا جاتا ہوں میں اور بھولتا جاتا ہوں میں' والی ہو جاتی ہے۔ نظم کے چند مصرعے دیکھیے جن میں نظم کا متکلم اپنی تعینِ ذات کے لیے بھٹکتا نظر آ رہا ہے:

برف بستر بنی ہمارے لیے
اور دوزخ کے سرد ریشم سے
ہم نے اپنے لیے لحاف بُنے

زرد شریان کو دھوئیں سے بھرا
پھیپھڑوں پہ سیاہ راکھ ملی
ناگا ساکی میں پھول کاشت کیے
نظم بیروت میں مکمل کی

لورکا کو کلائی پہ باندھا
ہوچی منہ کو نیام میں رکھا
ساڑھے لینن بجے سکول گئے
صبح عیسیٰ کو شام میں رکھا

ارمغانِ حجاز میں سوئے
ہولی وڈ کی اذان پہ جاگے
ڈائری میں سدھارتا لکھا

مندرجہ بالا مصرعوں میں بیان کیا گیا تجربہ شدید بے یقینی اور تذبذب کی اُن تمام کیفیات کو اپنے سانچے میں صورت پذیر کر رہا ہے جو معاصر عہد میں فرد کی ذات میں ان مٹ خلاؤں کو جنم دے رہی ہیں۔ جاوید کی دوسری کتاب بھیڑیے سوئے نہیں کی مختلف نظمیں مثلاً ''جواب ہی سوال ہے''، ''استغراق''، ''چراغ چشم گریۂ سیاہ''، ''رات کی حمد''، ''دھند میں لپٹی ہوئی دعا''، ''امریکہ میں رات کے آٹھ بجے ہیں''،

''اختباہ''، ''سلطان علی کا المیہ''، ''روبوٹوں کی اس دنیا میں'' اور ''ایک عام آدمی کی موت پر'' ایسی نظمیں ہیں جن میں مابعد جدید عہد میں سانس لیتے کرداروں کو ایک نئے حسی تناظر میں متعارف کرایا گیا ہے۔ گو بعض مقامات پر متکلم کا بیانیہ ڈھلا ڈھلایا اور اکہرا ہو کر فکری گیرائی سے محروم نظر آنے لگتا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی جاوید کی نظم معاصر صورتِ حال سے پوری طرح عہدہ برا ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ کچھ نظموں کے ٹکڑے دیکھیے:

بچے روتے ہیں:
''ممی، ممی!''
''ممی ممی... سارا دن ممی ممی
مجھ کو اور ضروری کام بھی ہیں اس دنیا میں۔''
(بیوٹی پارلر، فٹ نس کلب اور وغیرہ وغیرہ)
''شوفر یہ لو ایک ہزار کا نوٹ ہے ان کو میک ڈونلڈ میں لے جاؤ
برگر ورگر لے دینا
میں آج بھی دیر سے آؤں گی''

یہ ڈالر کی دھوپ ہے اس کی تپش جہنم جیسی ہے
جن کے پاس بہت ہے وہ بھی، جن کے پاس نہیں ہے وہ بھی
اس کی آگ کا ایندھن ہیں

(''روبوٹوں کی اس دنیا میں'')

واشنگٹن کے مے خانوں میں
سلطان علی کے کانوں میں
پنڈ دادن خان کے مچھر اب
دن رات گٹار بجاتے ہیں

پنڈ دادن خان کی گلیوں میں
سلطان علی کو جاننے والا کوئی نہیں

(''سلطان علی کا المیہ'')

غزل کے دوشعری مجموعوں دستک اور دشتِ وجود کے بعد حمیدہ شاہین کی نظموں کا مجموعہ زندہ ہوں اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس مجموعے کی نظمیں محض اس 'نسائی حسیت' کی بیان کنندہ نہیں ہیں؛ جو ہماری اکثر شاعرات کے ہاں پدرشاہی معاشرے کے خلاف ایک جذباتی اور کھوکھلی نعرہ بازی کی صورت میں اپنا ادراک کراتی ہے۔حمیدہ کے ہاں اپنے عصر کی مخصوص حسیت کو انفرادی زاویہ نظر سے دیکھنے اور پھر خیالات کی کسوٹی پر پرکھنے کا عمل جا بجا ملتا ہے۔اس مجموعے کی مختلف نظموں میں جذبہ،خیال اور اسلوب آمیز ہو کر ایک نامیاتی وحدت کی شکل میں اپنا ادراک کراتے ہیں۔نتیجتاً مختلف حسیات کی آمیزش سے متشکل ہوا شعری تجربہ مابعد جدید میں وقوع پذیر ہونے والی تبدیلیوں کو ایک نئے سیاق میں پیش کرتا ہے،ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں:

آوازوں کا لشکر،سر پر
خیمے گاڑے بیٹھ گیا ہے
ہر شیشے پر
کالی دُھند کی موٹی تہ ہے
چیلوں کے پنجوں جیسے بھدے بھدے منظر
بینائی کو نوچ رہے ہیں
بن موسم کی بارش سے سڑکیں بھیگی ہیں
جن کو سبز اشارے کی توقیر ملی ہے
وہ بندوق سے چھوٹی گولی کی رفتار سے بھاگ رہے ہیں
سب اپنے اہداف کی جانب
سانس دھویں میں لت پت سب کی
اک دُوجے سے
آگے جانے کی بے چینی میں سب خود کو روند رہے ہیں

("بتی سُرخ ہے")

مندرجہ بالا نظم میں بیان ہوا شعری تجربہ اپنے عنوان کی تہ داری کے ساتھ ساتھ متن کی زیریں سطح پر فعال اُن بیانیوں کو بھی آمیز کر رہا ہے جو مابعد جدید عہد کی برق رفتاری کا زائیدہ ہیں۔'سُرخ بتی' علامتی طور پر

پورے عصر کی رائیگانی کو اُس Blood Aesthetic کے تناظر میں نشان زد کر رہی ہے جس نے انسانوں کو بے حس ہونے کے ساتھ ساتھ فکری اور ذہنی انجماد میں بھی مبتلا کر دیا ہے۔ "آوازوں کے لشکر"، "کالی دُھند کی موٹی تہہ"، "دُھویں میں لت پت سانسیں" ایک طرف تو فطرت کی رنگا رنگی کے مقابل صارفی تہذیب کی اجارہ داری کا بیانیہ ہیں؛ اور دوسری طرف "چیل کے بھدے پنجوں" کے ذریعے "آنکھوں کی بینائی کا نوچ لیا جانا" اُس جبر کا اعلامیہ ہے، جس نے ہماری ذات کو معنی سے تہی کر دیا ہے۔ عالمی صارفی معاشرے کے نتیجے میں فروغ پانے والا کارپوریٹ کلچر خواہشوں اور تمناؤں کی ایک ایسی اندھی دوڑ کو جنم دے رہا ہے جس میں ہر انسان دوسرے کو کچل کر اپنی منازل حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اسی مجموعے کی بعض اور نظموں مثلاً "خطا"، "اُلٹا چکر"، "وقت کا قصاص"، "اگر کل بچانا ہے"، "گھونٹ بھرے جانے تک"، "بڑاووں کا جھگڑا"، "حاضر غائب"، "ظلِ سبحانی"، "کہیں بین بج رہی ہے"، "جنگل" اور "منصف کی کرسی خالی ہے" ایسی نظمیں ہیں جنھیں ہم عصری آشوب کے نوحوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ایک نظم دیکھیے جس میں بے یقینی اور تذبذب کی کیفیات کو داخلی کرب سے آمیز کر کے مادی معاشرے میں سانس لیتے ہر اُس حساس انسان کے جذبات کی تجسیم کی گئی ہے؛ جو نت نئی آسائشوں اور مادی لذتوں کے سیلاب سے حظ اُٹھانے کی بجائے اپنے وجود کی کم مائیگی کا پورا شعور رکھے ہوئے ہے۔ ایسے فرد کے لیے زندگی کو اُس مادی زاویے سے دیکھنا انتہائی مشکل ہو جاتا ہے جس کا پرچار نئی تہذیب کر رہی ہوتی ہے۔ وہ 'ہونی' اور 'ان ہونی' کے بیچ ایک ایسے لمحے کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے جہاں اُس کی ذات مسلسل ایک نئے امتحان سے دوچار رہوتی ہے۔ ایسے میں شعری کشف کا کوئی لمحہ فہم اور ادراک کو مختلف حسیات سے آمیز کر کے داخلی کرب کی صورت گری نئے انداز میں کرتا ہے:

زمیں اوپری اوپری لگ رہی ہے
فلک پر جو مانوس تارے چمکتے تھے، جانے کہاں ہیں
ہوا میں کوئی ایسی خوشبو رچی ہے، جو دل چیرتی ہے
فضاؤں میں کڑواہٹیں سی گھلی ہیں
وہ تشنہ لبی ہے
کہ حلق اور زباں سے لہو رِس رہا ہے
کہیں دُور سے بین کرنے کی آواز بہتی چلی آ رہی ہے

کبھی، ایسا لگتا ہے پیروں تلے خاک بے چین ہے
کبھی دھوکا ہوتا ہے، کوئی شجر سسکیاں لے رہا ہے
کبھی یہ توہم، پرندے چہکتے نہیں، رو رہے ہیں
نجانے یہ کیا ہے
کہیں کچھ ہوا ہے
یا......ہونے لگا ہے

("چھٹی حس")

اَسی اور نوے کی دہائی میں اُبھرنے والے چند اہم ترین جدید اردو نظم نگاروں کی نظم نگاری کا جائزہ اس بات پر دال ہے کہ ان نظم نگاروں نے مابعد جدید عہد کی حسیت کو ایک نئے تناظر میں پیش کیا ہے۔ ساٹھ کی دہائی کے بعد جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی جانے والی جدید اردو نظم جو صنعتی و مشینی تہذیب کی اجارہ داری کا زائیدہ تھی؛ مابعد جدید عہد میں لکھی جانے والی اردو نظم سے اب کافی فاصلے پر محسوس ہو رہی ہے۔ معاصر نظم نگاروں کے ہاں اپنے عصر کی مخصوص حسیت سے انسلاک کا عمل عالمی صارفی معاشرے اور عالمگیریت کے وسیع تر تناظر میں اپنی وجودی شناخت کی بازیافت کر رہا ہے۔ میڈیا کی ترقی اور ٹیکنالوجی کی تیز ترین لہروں نے جدید اور مابعد جدید عہد کے درمیان کھنچی حدِ فاصل کو اتنا گہرا کر دیا ہے کہ دونوں زمانوں میں سانس لیتا فرد اپنے احساس کی صورت گری ایک نئے آہنگ سے کر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاصر اردو نظم کی شعریات کی بازیافت کے لیے ہمیں وہ سانچے اور پیمانے چھوٹے پڑتے محسوس ہوتے ہیں جو جدیدیت کے زیرِ اثر لکھے جانے والے متون کی گرہ کشائی اپنے مخصوص عصری سیاق میں کرتے تھے۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ مندرجہ بالا صفحات میں زیادہ تر اُن نظم نگاروں کی شعریات کو نشان زد کیا گیا ہے جو بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں میں جدید اردو نظم کے دھارے میں شامل ہوئے۔ یہ الگ بات کہ لگ بھگ تیس برس کا عرصہ گذر جانے کے باوجود بھی اُن پر کوئی باقاعدہ تنقیدی جارگن قائم نہیں کیا جا سکا؛ زیادہ سے زیادہ اُن کی نظموں کو جدیدیت کے زیرِ اثر لکھی جانے والی نظم کی توسیع قرار دے کر، اس پر راشدؔ، فیضؔ، مجید امجدؔ، میرا جی اور اخترالایمان کے اثرات ڈھونڈنے کی کوشش کی جاتی رہی۔ عصری حسیت کے تناظر میں مندرجہ بالا نظم نگاروں کی شعریات کا جائزہ نہ صرف ان نظم نگاروں کی نظموں کو ماقبل جدید اردو نظم کی

شعریات سے علاحدہ کر رہا ہے؛ بلکہ فکری اور اسلوبیاتی سطح پر اظہار کی اُن نو بہ نو صورتوں کو بھی نشان زد کر رہا ہے جو مابعد جدید عہد کی مخصوص حسیت کا زائیدہ ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس حسیت کو اپنے عہد کی اُس اپسٹیم (Episteme) کے سیاق میں دیکھا جائے جس نے علمی، ادبی، ثقافتی، جمالیاتی اور علامتی سطوح پر ہر تخلیق کار کے سامنے معنی کے نئے جہان خلق کر دیے ہیں۔ ہے کوئی جو معاصر نظم میں معنی کی تکثیریت کے جلو سے، دم بہ دم آتی صدائے کن فیکون کو محسوس کر سکے!!!

حوالہ جات

* لیکچرر شعبۂ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، سول لائنز، لاہور۔

۱۔ ناصر عباس نیر، "متن التونیت" مشمولہ مابعد جدیدیت: نظری مباحث (لاہور: اردو اکیڈمی پاکستان، س ن)، ص ۳۰۳۔

۲۔ ناصر عباس نیر، "گلوبلائزیشن اور اردو زبان" مشمولہ لسانیات اور تنقید (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء)، ص ۱۹۱۔

۳۔ ناصر عباس نیر، "علی محمد فرشی کی نظم" مشمولہ غاشیہ (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۴ء)، ص ۳۹۔

مآخذ

نیر، ناصر عباس۔ "متن التونیت"۔ مشمولہ مابعد جدیدیت: نظری مباحث۔ لاہور: اردو اکیڈمی پاکستان، س ن۔

______۔ "علی محمد فرشی کی نظم"۔ مشمولہ غاشیہ۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۴ء۔

______۔ "گلوبلائزیشن اور اردو زبان"۔ مشمولہ لسانیات اور تنقید۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

محمد کیومرثی *

تدریسِ افسانہ: نیا تناظر

بنیادی طور پر ادب، انسان کے اندر کا حقیقی اظہار ہوتا ہے۔ ہر دور اور عہد کے ادب کا اپنا خاص ذائقہ اور رنگ رہا ہے۔ دراصل ہر ادب ایک مخصوص تصورِ حقیقت کے تابع ہوتا ہے۔ پوری دنیا میں انسانوں کی زبان مختلف ہونے کی بنا پر ادب کے بیان کی زبان بھی مختلف ہوتی ہے۔

افسانوی ادب کی صنف نثر میں افسانہ، جدید دور کی ایک انتہائی مقبول ادبی صنف شمار ہوتی ہے۔ افسانہ دراصل ایک ایسے نظامِ کائنات اور بود و باش کا لفظی عکس ہے جو مختلف تصویروں کو مختلف زاویوں سے منعکس کرتا ہے اور اسی طرح زندگی کا ہر موضوع، افسانے کا موضوع بن سکتا ہے۔ جامعاتی سطح پر تدریسِ افسانہ کے تحت معلم یا مدرّس کے تحقیقی، تنقیدی اور تخلیقی شعور و احساس کے ساتھ ساتھ مؤثر طریقۂ تدریس، وسیع مشاہدہ و مطالعہ اور تجرباتِ تدریس حد سے ضروری و اہم نکات ہیں۔ پاکستانی جامعات میں خاص طور پر تدریسِ افسانہ نئے تناظر کے حوالے سے کافی غور طلب، مناسب، مثبت اور قابلِ قدر موضوع ہے۔ حقیقت میں اردو افسانے نے اپنے دامن میں دوسری زبانوں کے افسانوں کے مقابلے میں ایک بڑی اور نئی تہذیب و ثقافت، نئے نئے تفکرات و خیالات اور مجموعی طور پر ایک عظیم اور معنی خیز دنیا کا ایک بیش بہا ذخیرہ و خزانہ چھپا کر رکھا ہے جن پر جتنے بھی علمی، تحقیقی و تنقیدی کام کیے جائیں، کم ہوں گے۔

اٹھارویں صدی کے صنعتی انقلاب کے بعد مغرب کی فکری یلغار نے زندگی کے ہر شعبے میں رخنے

ڈالنا شروع کیے۔ اس وقت نئے تصورات کی توسیع و ترویج کے لیے انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب کا ادارہ سامنے آیا جس سے اردو ادب کو وسعت نصیب ہوئی اور ساتھ ہی نظام اقدار میں نمایاں تبدیلیاں دکھائی دیں۔ علامہ اقبال کے بعد اردو میں دو اہم تحریکیں نمودار ہوئیں۔ ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک۔[۱]

ترقی پسند تحریک اردو ادب کی سب سے بڑی تحریک شمار ہوتی ہے۔ اس تحریک کی خوبی یہ تھی کہ اس نے اردو ادب کی تمام اصناف کو متاثر کیا اور ان پر زبردست اثرات ڈالے۔ چنانچہ ادبی اظہار و بیان میں کافی وسعتیں آئیں جو کہ پہلے موجود نہ تھیں۔ اردو افسانے نے ترقی پسند تحریک کے زیر سایہ جو ذہنی سفر طے کیا ہے اس سے نہ صرف راستے کے نشانات واضح ہوتے ہیں بلکہ یہ صورت حال بھی سامنے آتی ہے کہ سماجی عمل کے ذریعے ہی زندگی کو زیادہ بہتر شکلوں میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ اس تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا جو معیار قائم کیا تھا بعد کے لکھنے والوں نے نہ صرف اسے پیش نظر رکھا بلکہ حقیقت کی جہات میں توسیع بھی ہوئی ہے۔[۲]

اس اہم رجحان کی تدریس کے سلسلے میں جامعاتی سطح پر معلّم کو کچھ مسائل پر توجہ دینی چاہیے۔ پہلے یہ کہ افسانہ تدریس کرتے وقت اہم رجحانات خاص طور پر عہد ساز افسانہ نگاروں کو مدنظر رکھنا کہ یہ نظروں سے اوجھل و دور نہ ہوں۔ تنوع موضوعات سے قطع نظر ترقی پسند افسانہ نگاروں نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے ایسے بھرپور افسانے لکھے ہیں جن کی مثال پوری دنیا کے ادب میں کم اور مشکل سے پائی جاتی ہے۔

میرے خیال میں اردو افسانے کو ایک نہیں بلکہ چند امتیازات حاصل ہیں۔ اردو افسانے نے برصغیر کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے مختلف رجحانات میں زیادہ اور بہتر نمونے پیش کیے ہیں۔

اردو افسانہ دنیا کی دوسری زبانوں کے مقابلے میں سیاسی، نفسیاتی، سماجیاتی، مثبت و منفی کرداری ارتقا، حقیقت نگاری، رومانویت اور دونوں کا امتزاج، خوش اسلوبی، زندگی کی حقیقی تفصیلات، علاقائی ثقافتی روایات، تخلیقی احساس، شعور کی رو، بیانیہ، تمثیل و تجرید و علامت اور بہت سارے معتبر موضوعات و خصوصیات کی بنا پر دنیائے افسانہ کی تاریخ میں روشن باب ہے اور انھی عناصر نے اردو افسانے کو نئی تاثیریت اور تہ داری کی حقیقت عطا کی ہے۔

رجحانات وتحریکات کی تدریس، اردو افسانے میں از حد اہم معلوم ہوتی ہے۔حقیقت نگاری ہو یا رومانیت، جدیدیت ہو یا روایت،تدریس تحریکات اس لیے اہم موضوع ہے چونکہ ان سے وابستہ افسانہ نگاروں کا تعین ہو جاتا ہے مثال کے طور پر اگر سعادت حسن منٹو کی تدریس کی بحث ہو یا عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی کی تدریس مقصود ہو یا خدیجہ مستور کی،تو اس سلسلے میں ہر عہد کے رجحانات افسانے کی تدریس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ایک رجحان بذات خود ایک عہد اور دور کی نمائندگی کرتا ہے اور بعض رجحانات نہ صرف اردو افسانے بلکہ تمام اصناف ادب کو متاثر کرتے ہیں۔

انسان ایک سماجی ہستی ہے۔وہ سماجی جمعیت یا سماجی فرد کی حیثیت ہی سے اپنی مادی اور روحانی ضروریات کی تسکین کے لیے تخلیق کرتا ہے۔روحانی تخلیقی مظاہر میں سے ایک منفرد مظہر فن کا بھی ہے۔ہر فن کا کوئی نہ کوئی ابتدائی حسی مواد ہوتا ہے،جس کے ذریعے کسی معروض کے ذہنی انعکاس اور خود تخلیقی سلسلۂ عمل کی حسی تجسیم کی جاتی ہے۔گویا تخلیقیت، انعکاس،حسن اور فن کاری کی وحدت کا نام ہے۔ادب بھی اپنے محدود اصطلاحی معنی کے ساتھ فن کا ایک شعبہ ہے جس کا ابتدائی مواد ملفوظی زبان ہے۔[۳]

اردو افسانے میں فطری انسان کی بازیافت ایک اہم موضوع ہے۔فطری امنگوں اور اخلاقی قدروں کی پاسداری اور ان کی تحفظ کے موضوعات ایسے مسائل ہیں جنھیں ایک مدرس افسانہ کو، افسانہ پڑھاتے وقت، مدنظر رکھنا چاہیے۔

تدریس رجحانات کے حوالے سے معلم ضروران نکات کو پیش نظر رکھتے ہوئے انھیں اہمیت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔تحریکات کی ابتدا وآغاز کی تدریس کرتے وقت، افسانے کے ہر رجحان میں بنیادی موضوعات، اساسی اور برجستہ عناصر، مقاصد ونصب العین اور منشور اہمیت کی حامل باتیں ہوتی ہیں۔

ایک افسانہ نگار کے ہاں کئی رجحانات ومیلانات بیک وقت موجود ہو سکتے ہیں جن پر دھیان رکھنا چاہیے۔اردو افسانے میں ہر تحریک نے اسے بہت سارے تجربات سے نوازا ہے۔ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو موضوعات کی وسعت، اسلوب وتکنیک کے متنوع تجربات، اجتماعیت اور مقصدیت سے نوازا اور حقیقت نگاری نے اسے اتنا پر اثر بنایا جس کے سبب سے اردو افسانہ اپنی تخلیق کے پچاس سالوں کے اندر عالمی افسانے کی برابری کا دعویدار بن گیا۔

اس سلسلے میں محترم جناب پروفیسر وقار عظیم کا قول ہے:

> ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۷ء کے وسط تک ... موضوع اور فن دونوں کے اعتبار سے افسانے نے اس دس برس کی مدت میں اتنی ترقی کی کہ وہ مغرب کے اچھے سے اچھے افسانوں کا ہم پلہ نظر آنے لگا۔[۴]

جدید افسانے کی تحریک میں اسلوب، موضوع فن و تکنیک کی سطح پر جو نئے نئے تجربات سامنے آئے ان سب نے اردو افسانوی ادب میں تنوع، کیفیت، وسعت اور گہرائی پیدا کی۔ افسانہ عین زندگی ہے اور زندگی بھی اپنی بہترین شکل اور اپنے پر رونق مفہوم میں ایک طویل یا ایک مختصر افسانے کے سوا کچھ نہیں۔ اردو افسانے کو مغرب بلکہ دنیا کے اہم افسانوں کا ہم پلہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اردو افسانہ جوان ہے اور اسی خصوصیت کی وجہ سے اس کی ساخت پر فنی و تکنیکی لحاظ سے نت نئے تنقیدی کام کافی حد تک ہو چکے ہیں اور ہو بھی رہے ہیں۔

اردو افسانے کی تدریس کی بہتری کے لیے موجودہ صورت حال کے نئے تقاضوں کے پیش نظر جامعاتی سطح پر راقم کے خیال میں کچھ اصلاحات کی ضرورت ہے۔ حقیقت میں اگر مستقبل میں اردو افسانے کی نصاب سازی کا نصب العین، نئے تناظر کے حوالے سے مدنظر رکھا جائے تو طلبا و طالبات کی حوصلہ افزائی کے ساتھ ان کی ذہنی، فکری، تخلیقی و تنقیدی و تحقیقی صلاحیتوں اور شعور کو اجاگر کرنا اور بروئے کار لانا اور ان پر عمل کرنا یہ سب مدرس افسانہ کے توسط سے ممکن ہوگا۔ ایک اہم بات یہ کہ تقابلی ادب کی بحث اور اردو افسانے کی تدریس میں دوسری زبانوں سے اردو افسانوں کا تقابل کافی اہم و غور طلب موضوع ہے۔

میرے علم میں اردو افسانوں کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں دوسری زبانوں کے ساتھ کام کم ہو چکے ہیں۔ جیسے کہ پہلے بھی کہا گیا کہ افسانہ دنیا کی ہر زبان میں ایک پسندیدہ بلکہ مقبول ترین صنف ادب کا درجہ پا چکا ہے۔

تعلیم کے دوران پاکستان میں ہوتے ہوئے میں نے بچشم خود دیکھا ہے کہ پاکستانی طلبا و طالبات اپنے وجود میں کتنی ان گنت ذاتی صلاحیتیں رکھتے ہیں۔ خصوصاً شاعری اور شعر کہنے و مشاعرے کی محافل منعقد کرنے اور ان کی قدرتی پوشیدہ خلاقیتوں و امکانات میں افسانہ و ناول لکھنے کی مہارتوں کا انمول خزانہ پایا جاتا ہے۔

ملک کی مختلف جامعات کے بی اے، ایم اے اور پی ایچ ڈی لیول کے نصاب میں مشہور افسانہ نگاروں کے افسانوی مجموعوں کے منتخب حصے شامل کیے جائیں خاص طور سے عہد اور رجحان ساز افسانہ نگاروں کے نمائندہ افسانوں کا دوسری زبانوں کے نمائندہ افسانوں سے تقابل وتقابلی مطالعہ کا کام شروع کیا جائے۔

اردو افسانہ بلاشبہ بیسویں صدی کے ادبی سرمائے کا ایک اہم حصہ ہے۔ افسانے کی فنی مبادیات اور عناصر ترکیبی واجزا کی مناسب ومعیاری تدریس کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔

افسانوں کا تعلق واقعی، فرضی یا خیالی (ریلیزم، سورریلیزم اور رومانوی) دنیا ہی سے بھی ہو تو اردو زبان کی ادبی تاریخ میں انھیں خاصی اہمیت حاصل ہے اور اسی موضوع کے پیش نظر افسانوں کا مطالعہ اور ان کی تدریس، افادیت کا حاصل موضوع بنتا ہے۔

ڈاکٹر فوزیہ اسلم افسانے کے اسلوب وتکنیک کے حوالے سے یوں کہتی ہیں:

> اردو افسانے کے تمام تر سفر کا اسلوب اور تکنیک کے تجربات کا تفصیلی تحقیقی وتنقیدی جائزہ لینا بے حد ضروری کام تھا۔ اردو افسانے کی تاریخ کے ساتھ بتدریج ہونے والی ہیئتی، اسلوبیاتی یا تکنیکی تبدیلیوں کا مطالعہ، جدیدیت کے دور میں بحث مباحثے میں اکثر جذباتیت و ہنگامی رویے اور ان تبدیلیوں کا بعد کے افسانہ نگاروں پر اثرات کے امکانات کی نشاندہی، اسلوب کے تجربے کے پس منظر میں انفرادی شخصیت کی نفسیات، مجموعی معاشرتی وثقافتی فضا، زبان و بیان سے آگاہی اور دیگر کئی عناصر خصوصاً ہر عہد میں بے شمار افسانہ نگاروں کے ہاں اسلوب و تکنیک کا امتیاز وانفرادیت اور دوسری طرف ادبی، معاشرتی و سیاسی فضا اور رویے جو ہر عہد میں اردو ادب کی شناخت کے بدلنے کا باعث بنتے تھے، دراصل ایسے موضوعات ہیں جن میں اردو افسانے کے تدریجی ارتقا کے ساتھ، سو برس میں اردو افسانے کے جائزہ لینے کے کام کو یقیناً ضروری بنا دیتے تھے۔[۵]

اس بیان سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ افسانے ہر عہد کے سماج کے افراد کی خواہشات کی عکاسی کرتے ہیں۔

ایک اہم بات جو اس بیان سے سامنے آتی ہے یہ ہے کہ معلم افسانہ، تدریس کے وقت، ہر دور اور عہد کے افسانہ نگاروں کے اسالیب وتجربات وتکنیک پر نمایاں روشنی ڈالتے ہوئے طالب علموں کی دلچسپی

بڑھائیں۔نیز افسانے کی تدریس کے دوران افسانے کے بارے میں اپنے تاثرات کھل کر بیان کر دیں تا کہ اس طرح جامعاتی سطح پر تاثرات کے بیان کی روایت کو تقویت مل جائے اور طلبا کو اس سلسلے میں سوالات پوچھنے کے موقع بھی فراہم کیے جائیں۔

افسانہ، ناول اور داستان کا تعلق افسانوی نثر سے ہے اور ان میں مشترک بات یہ ہے کہ ان سب میں کسی نہ کسی طرح کوئی قصہ ہی بیان کیا جاتا ہے۔ان اصناف میں سے اگر افسانہ اور ناول کے اسالیب، موضوعات و تکنیک کو طلبا کے لیے بہتر طور پر تدریس کرنا چاہیں تو اس کے لیے داستانوں کا بھی مطالعہ کرنا پڑتا ہے چونکہ افسانہ و ناول دراصل داستان ہی کی ارتقائی شکلیں ہیں۔داستانیں بھی مختلف زمانوں کے تمدن و معاشرت کا آئینہ ہیں۔جامعات کی سطح پر معلم کو افسانے کی تدریس کرتے ہوئے داستانوں کا حوالہ دینا بہت ضروری معلوم ہوتا ہے اور وہ پس منظری مطالعہ کے طور سے خصوصی اہمیت کی حامل ہوتی ہیں اور خصوصاً طلبا کا علم داستانوں اور افسانوں کی اعلیٰ اخلاقی اور اصلاحی اقدار کے بارے میں بڑھتا ہے۔

ایک اہم بات یہ کہ ادب کی تدریس میکانکی عمل نہیں ہوتا بلکہ یہ تو تخلیق کار کے تجربے میں معنوی شرکت اور فکری اتصال سے وقوع پذیر ہوسکتا ہے۔جس تخلیقی تجربے سے تخلیق کار گذرتا ہے اسی تجربے کی بازیافت، معلم اپنے تدریسی تجربے و عمل کے دوران میں سرانجام دیتا ہے۔ضرورت اس امر کی ہے کہ معلم کا تجرباتی آہنگ تدریس کے فن کی جمالیات کے ساتھ وابستہ ہوتا کہ اس میں تخلیقی رنگ آشکار و نمایاں ہوسکیں۔

اردو افسانے کی تدریس کے لیے ماہر معلموں کی ضرورت ہے۔ادب کی اس صنف کو پڑھانے کی خاطر اور اس کی تفہیم و تعبیر کے لیے کچھ اور تدریسی اصول و ضوابط بھی وضع کرنے ہوں گے جن کے تناظر میں تدریس افسانہ بامعنی اور خوش رنگ بھی ہو جائے۔پاکستان بھر کی جامعات میں صنف افسانے کی تدریس کو مفید بنانے کی خاطر مشہور اور نامور شخصیات اور ان کے اہم افسانے بطور ایک لازمی مضمون کتابی شکل میں بنا کر مختلف سطحوں پر نصاب میں شامل کیا جائے اور اس کے ساتھ ہی متعدد ورکشاپیں منعقد کی جائیں تا کہ یہ تدریس ماہر و بزرگ اساتذہ کے توسط سے نظری سے زیادہ عملی پہلو اختیار کر جائے۔

افسانے کی تدریس کی حالت پاکستان کی جامعات میں موجودہ صورت حال میں ناگفتہ بہ نہیں ہے بلکہ اس سلسلے میں معتبر علمی و تنقیدی و تحقیقی کتابیں روز بروز شائع ہو رہی ہیں۔لیکن اگر ایک نئی فکری جہت ماہرین

افسانہ کو میسر ہو سکے اور تدریس کی موجودہ صورت حال کی اصلاح کے لیے ایک زبردست تحریک چلائی جائے جس کا مقصد تدریسی مسائل کو دور کرنا ہو تو اس سے نہ صرف مستقبل میں اساتذہ کرام و طلبا و طالبات کو فائدہ پہنچے گا بلکہ ہم نئے عہد کے تقاضوں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش بھی کریں گے۔

جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے عالمی تناظر میں اس کی ترقی، پیشرفت اور بہتری کے لیے ایک طریقہ کار یہ ہوگا کہ ملک سے باہر جو معتبر افسانہ نویس اور ان کے ساتھ علمی و ادبی سطح پر جو ناشر موجود ہیں، انھی کے ذریعے افسانوں کے مجموعے شائع کیے جائیں تا کہ عالمی سطح پر مختلف جامعات کے اساتذہ تک یہ کام پھیل جائے۔ ایسے کاموں کے اثرات بڑے زبردست و مؤثر ہوں گے اور افسانوی ادب کے سلسلے میں گلوبلائزیشن کی طرف جائیں گے۔ جامعاتی سطح پر پاکستان کی علاقائی زبانوں کے افسانوں پر بھی تحقیقی مقالے اور کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن میں محققین نے علاقائی زبانوں کے افسانے کی ابتدا و ارتقا اور موضوعی و فنی اعتبار سے مقدار و معیار کا جائزہ لیا ہوا ہے۔

اس موضوع کے پیش نظر قومی نصاب برائے تدریس اردو ادب کے لیے تدریس افسانے کے حصے میں وفاقی وزارت تعلیم کل پاکستان کی جامعات میں علاقائی و مقامی افسانے کے تدریسی پروگرام کو بی اے، ایم اے اور پی ایچ ڈی کی سطح کے کورس میں شامل کریں تا کہ بنیادی طور پر اردو افسانے کے ساتھ دوسری علاقائی و مقامی زبانوں کے افسانوں کا میدان بھی تخصیصی ہو اور ایسے علاقائی افسانہ نگاروں اور ان کے افسانوں کے مزاج اور رفتار کے تنقیدی مطالعے پیش کیے جائیں اور ساتھ ہی مختلف نقادان افسانہ نویسوں کے کام و مقام کا تعین کرتے ہوئے وقت، عہد اور حالات کے تناظر میں ان پر تنقیدی کام کو آگے بڑھائیں اور ایسا کام قومی زبان اور پاکستان کی دوسری علاقائی زبانوں کے تحقیقی و تنقیدی ادب میں ایک خوبصورت اضافہ و اساسی حوالہ بنتا ہے۔

علاقائی زبانوں کے افسانہ نگاروں کی تحقیقی کاوشوں اور ان کی تنقیدی صلاحیتوں سے استفادہ کر کے اردو زبان میں بھی ان کا جائزہ لیا جا سکتا ہے اور یوں اردو زبان کے افسانوی ادب کے میدان کے امکانات و تجربات یقیناً وسیع تر ہوں گے۔

اس سلسلے میں مثال کے طور پر پشتو افسانے کے بارے میں اب تک بہت سارے دانشور اور ماہرین افسانہ نے قلم اٹھایا ہے اور پشتو افسانے کے تہذیبی مزاج، نفسیاتی ماحول، روایاتی اقدار و طبقاتی امتیازات

اوراس کے ارتقائی مراحل کی عکاسی کی ہے جن سے اہل فکرونظر کوان کے پڑھنے وسمجھنے سے بہت کچھ مل سکتا ہے۔

جامعاتی سطح پر تدریس افسانہ کے عمل کو معیاری واصولی بنانے کے لیے، جو عالمی سطح پر بھی نئے تقاضوں کو پورا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہوا ایک تجویز یہ ہوگی کہ افسانوں کے اردو تراجم پر کافی توجہ دی جائے۔ ترجمے کا فن ایسا فن ہے جس کے توسط سے ایک زبان کے خیالات وتصورات کو دوسری زبان کا جامہ پہنایا جا سکتا ہے۔ترجمہ حشو وزوائد سے پاک ہونا چاہیے اوراصل عبارت کی زندہ تصویر ہونی چاہیے۔ جہاں تک اردو افسانے اوراس کی تدریس کا تعلق ہے تو اس میں ایک بڑا حصہ تراجم کا ہے۔

مترجمین کو دنیا کی دوسری زبانوں خصوصاً فارسی، ترکی، عربی، انگریزی، روسی، جرمنی، فرنچ وغیرہ سے کئی ایک منتخب افسانوں کا انتخاب کر کے انھیں اردو میں ترجمہ کرنا چاہیے۔اس کے ساتھ ہی باہر کی دنیا کو اردو افسانوں سے بھی متعارف وروشناس کرائیں۔

یہ کام تہران یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو زبان وادب کے تحت شروع ہو رہا ہے اور خصوصاً تدریس افسانے سے مربوط نصاب کے حصے میں شامل ہے اوراساتذہ کرام کی زیرنگرانی ایم اے اردو کے کورس میں تحقیقی مقالے لکھواتے ہوئے اور ذاتی طور پر بھی انجام دیا جاتا ہے۔تدریس اردو وفارسی افسانوں کا تجزیاتی وتقابلی مطالعہ حد سے اہم موضوع شمار ہوتا ہے۔اس کام کی بڑی ضرورت ہے چونکہ اس پر کام بہت کم ہوا ہے اور یہ بڑے وسیع پیمانے پر بھی ہونا چاہیے اوران میں جو اہم مشترکہ رجحانات وتحریکات پائی جاتی ہیں، ان کا جائزہ لینے کے بعد کتابی شکل میں شائع کیا جائے۔

موجودہ طریق تدریس کے مسائل اورنصاب اردو ادب کی تشکیل نو کی اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے اردو افسانوں کے دوسری زبانوں میں تراجم وبالعکس اوراردو افسانوں کا دوسری زبانوں کے افسانوں سے تقابل وتجزیاتی مطالعہ مفید، مناسب اورنتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔

اس بات سے غافل نہ رہیں کہ ادب اوراس کی اصناف کی تنقید اورادب کے ہر شعبے پر تنقیدی نگاہ ڈالنا ایک منفرد موضوع کا نہایت عالمانہ تجربہ ہے۔اس بارے میں ایک فاضل وعالم دانشور کا قول ہے:

> ہر زبان کے ادب میں اس مخصوص قوم کی تہذیب وثقافت، سیاسی، سماجی حالات اورقومی مزاج کے عناصر بھی نمایاں ہوتے ہیں جس سے وہ ادب اپنی ایک الگ قومی شناخت بناتا ہے۔اسی لیے ہم بعض اوقات ایک ہی زبان میں لکھے گئے مختلف ملکوں کے ادب کا الگ الگ شناخت

کر لیتے ہیں۔[۲]

بہتر تدریس افسانہ کے اصول کے سلسلے میں موجودہ صورت حال کے تقاضوں کو مدنظر رکھتے ہوئے چند تحقیقی امور کی طرف اشارہ کرنا مناسب ہوگا، جن کا انجام دینا ضروری لگتا ہے۔ معلمین و ماہرین افسانہ کی طرف سے اردو کے معیاری، تکنیکی اور نمائندہ افسانے اور تدریسی اسباق کو کتابی شکل میں بنا کر پیش کیا جاسکتا ہے خصوصاً (e-book) یا برقیاتی کتابوں کا بھی اس سلسلے میں حوالہ دیا جاسکتا ہے جو اردو افسانے کے طالب علم کو ایک نئی وجدید دنیا سے متعارف کرتی ہیں۔ انھیں نصاب میں شامل کرنا طالب علموں کی ضروریات کو پوری کرنے میں معاون ثابت ہوسکتا ہے اور اس کام سے تدریس کی موجودہ صورت حال کی بہتری کے لیے کافی معلومات بہم پہنچائی جاسکتی ہیں۔

اعلیٰ سطح پر تدریس افسانے کے نصاب میں فکشن کی اصطلاحات (اصطلاح سازی)، ڈکشنریاں، تراجم وترجمہ کاری، تدریسیات کے جدید اصول، قومی اور عالمی تقابلی افسانوں کا تعارف اور واضح انداز میں انھیں اجاگر کرنا اور ان کی کمی کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنا ایک اساسی سنگ میل ثابت ہوسکتا ہے۔ اگرچہ یہ میدان کافی وسیع دکھائی دیتا ہے لیکن ماہرین افسانہ ان کے نفاذ کے امکانات کا جائزہ لیں گے۔

جس طرح اردو ادب کی مختلف اصناف کی نصابی ضروریات بدلتی رہتی ہیں، اسی طرح اردو افسانہ اور اس کے تدریسی قوانین اس کی زد سے بچ نہیں سکتے۔ مؤثر تدریس کے حوالے سے اور ماہرانہ سطح پر اساتذہ کے توسط سے تخصص کے حامل طلبا کے لیے تحقیقی وتدریسی کورسوں کا اجرا عارضی طور پر جامعات میں ملحوظ رکھیں تاکہ وہ تربیتی سطح پر بھی اردو افسانوں کی دنیا کو بہتر طور پر پہچان سکیں۔

عالمی تناظر میں تدریس افسانہ کے پیش نظر بڑی اقوام کے ادب کا مطالعہ ایک اہم و بنیادی موضوع شمار ہوتا ہے جس کے تحت دنیا کی مختلف اقوام کے داستانوی ادب میں افسانے اور ناولوں کا مطالعہ کروایا جاتا ہے۔ ترقی یافتہ وترقی پذیر ممالک اور مغرب کی ادبی اقسام اور زبانی ادبی روایات کے ساتھ ادبی اسلوب، مقامی وغیر مقامی زبانوں کے معاملات کو زیر بحث لایا جاسکتا ہے۔

عالمگیریت کے اس دور میں محققین ادب، سرکاری وغیر سرکاری تعلیمی اداروں اور جامعات میں تقابلی ادب کے سلسلے میں جن سیاسی اجزا کا مفصل جائزہ لیا جاسکتا ہے، اس میں اعلیٰ سطحی سیاست، دانشوروں کی

جلاوطنی،طبقاتی ونسلی سیاست اور جنسیات کا بھی معاشرتی اقدار کے ساتھ مطالعہ کیا جائے ۔

بیسویں صدی میں اردو ادب کی صنف افسانے میں بہت سی خواتین افسانہ نگار موجود ہیں جن میں سے اکثر نے بنیادی ومعیاری افسانے لکھے ہیں اور عالمی سطح پر ان کے افسانوں کے موضوعات کو مختلف زاویوں سے پڑھایا جا سکتا ہے اور دنیا کی دوسری زبانوں کی اہم خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں سے ان کے افسانوں کا تقابل بھی کیا جانا چاہیے۔

ایک پاکستانی دانشور کے خیال میں:

> تعلیمی اداروں کو ہمارے معاشرے کے دماغ کی حیثیت حاصل ہے ۔اس سوچ کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر ترقی یافتہ ممالک کی جامعات اور کالجز کے نصابات پر نظر ڈالی جائے تو بنیادی نقص جس میں ادب پڑھنے والوں کی تعداد کم کی ہے، دھندلکے سے نکل کر یوں واضح ہوتا گیا کہ ترقی یافتہ ممالک میں ادب سے وابستہ تعلیمی ادارے، محققین وادب دوستوں اور تخلیق کاروں کو پریشان کیے بغیر مختلف زمانی طبقوں کے موضوعات اور قاری ذہن میں رکھتے ہوئے اس کی ضرورت کے اعتبار سے اسے مواد پہنچا رہے ہیں اور ایسا مواد تیار کرنے والوں کی خوب ہمت افزائی بھی کر رہے ہیں ۔اس لیے ادب وادیب کو آج بھی Leading Roll والی حیثیت حاصل ہے۔اس سلسلے میں کہنے کی بات یہ ہے کہ ترقی یافتہ ممالک کی جامعات میں ادب کے مضمون سے وابستہ تمام نصابات کے مطالعے کے بعد ادب کو نئے انداز میں پڑھائے جانے والے مختلف کورسز کا تعارف پیش کیا جانا چاہیے۔[ے]

ہماری جامعات و تعلیمی اداروں میں ادب کو روایتی انداز کے ساتھ باقاعدہ تقابلی انداز میں پڑھانے کی ضرورت ہے ۔

تدریس افسانہ کی بہتری کے لیے موجودہ صورت حال کے پیش نظر یہ ضروری ہے کہ معلم افسانہ تدریس کرتے ہوئے اپنے طلبا سے تنقیدی و تحقیقی کام طلب کریں اور ساتھ ہی تجزیاتی عمل بھی درکار ہوگا ۔اس کام کے خاص ثمر یا امتیازات ہوں گے اور معلم طالب علم کی تنقیدی بصیرت وشعور کے مختلف زاویوں سے واقف ہوگا۔

حوالہ جات

* صدر شعبۂ اردو، تہران یونی ورسٹی، ایران۔

۱۔ تحسین فراقی، معاصر اردو ادب: نثری مطالعات (لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونی ورسٹی، اکتوبر ۲۰۰۶ء)، ص ۱۳۔

۲۔ حنیف فوق، نثار حسین، ترقی پسند افسانے: ایک نمائندہ انتخاب (اسلام آباد: اُمر اپبلشنگ، اگست ۲۰۰۳ء)، ص ۱۔

۳۔ ذوالفقار احسن، ادب اور عصر حاضر، مرتب ڈاکٹر عابد سیال (راولپنڈی: فیض الاسلام پرنٹنگ، نومبر ۲۰۰۸ء)، ص ۱۳۰۔

۴۔ فوزیہ اسلم، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات (اسلام آباد: یورپ اکادمی، مارچ ۲۰۰۷ء)، ص ۱۳۷۔

۵۔ ایضاً، ص ۷۔

۶۔ شفیق انجم، "اردو تنقید میں پاکستانی تصور قومیت: ایک جائزہ"، مجلّہ اخبار اردو، اسلام آباد (جولائی ۲۰۰۷ء)، ص ۶۲۔

۷۔ محمد یوسف خٹک، "عالمگیریت اور ادب پڑھانے کے جدید رجحانات"، مجلّہ خیابان، پشاور (۲۰۰۶ء): ص ۱۲-۱۳۔

مآخذ

احسن، ذوالفقار۔ ادب اور عصر حاضر، مرتب ڈاکٹر عابد سیال۔ راولپنڈی: فیض الاسلام پرنٹنگ، نومبر ۲۰۰۸ء۔

اسلم، فوزیہ۔ اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات۔ اسلام آباد: یورپ اکادمی، مارچ ۲۰۰۷ء۔

انجم، شفیق۔ "اردو تنقید میں پاکستانی تصور قومیت: ایک جائزہ"۔ مجلّہ اخبار اردو، اسلام آباد (جولائی ۲۰۰۷ء)۔

خٹک، محمد یوسف۔ "عالمگیریت اور ادب پڑھانے کے جدید رجحانات"۔ مجلّہ خیابان، پشاور: شعبۂ اردو، جامعۂ پشاور (۲۰۰۶ء)۔

فراقی، تحسین۔ معاصر اردو ادب: نثری مطالعات۔ لاہور: کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونی ورسٹی، اکتوبر ۲۰۰۶ء۔

فوق، حنیف، حسین، نثار۔ ترقی پسند افسانے: ایک نمائندہ انتخاب۔ اسلام آباد: اُمر اپبلشنگ، اگست ۲۰۰۳ء۔

ایم خالد فیاض *

افسانہ: بحیثیتِ صنفِ ادب

ادبی تاریخ پر نظر ڈالیں تو اصناف کی شکست و ریخت اور نمود و نشو و نما کا عجب تماشا دکھائی دیتا ہے۔ اپنے اپنے ادوار میں پرشکوہ اصناف، آنے والے ادوار میں، وقت کے سامنے اپنی بے دست و پائی کے باعث کس طرح فنا کے گھاٹ اترتی رہیں اور دوسری طرف نئی نئی اور ابتدائی دنوں کی کم مایہ اصناف کس طرح بالیدہ ہو کر مائل بہ عروج ہوتی رہیں، یہ ایک دلچسپ مطالعہ ہے۔ یہ حقیقت روشن ہے کہ ادبی تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف اصناف ایک طرف دم توڑتی رہی ہیں تو دوسری طرف جنم لیتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ بعض اصناف پیدا ہونے کے کچھ ہی عرصے بعد یعنی شیر خوارگی کے عالم میں مرتی دیکھی گئی ہیں اور بعض نے ایسی بھرپور زندگی پائی اور پھلی پھولیں کہ ایک زمانہ ان کا معترف ہوا، یہ الگ بات کہ آخر کار فنا ان کا بھی مقدر ٹھہرا۔ مطلب یہ کہ اصناف کی زندگی، وقت اور حالات کے تقاضوں پر منحصر ہوتی ہے۔ کوئی صنف جب تک وقت کے تقاضوں کو نبھاتی ہے، زندہ رہتی ہے اور جب اس میں ان تقاضوں کا ساتھ دینے کی قوت و طاقت نہیں رہتی، فنا کے گھاٹ اتر جاتی ہے۔ وقت کسی صنف سے کوئی رعایت برتنے پر راضی نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی صنف کے تاریخی کارناموں کو خاطر میں لاتا ہے۔

یہ ہی وجہ ہے کہ دنیائے ادب کی بڑی بڑی اصناف مثلاً رزمیہ، داستان، تمثیل، مثنوی وغیرہ اپنے وجود کو قائم نہ رکھ سکیں۔ ناول کو جدید عہد کا رزمیہ کہہ کر رزمیہ کی اہمیت کا احساس تو دلایا جا سکتا ہے لیکن اپنی تمام تر

تاریخی اہمیت کے باوجود آج رزمیہ لکھا نہیں جاسکتا۔ مولانا روم کی مثنوی معنوی کو دنیا کے عظیم ادب میں تو جگہ دی جاسکتی ہے مگر آج اس طرز پر مثنوی لکھنے کا خیال پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ اساطیر اور داستانوں پر جارج فریزر (George Frazer) اور لیوی اسٹراس (Lévi-Strauss) جیسے مفکرین تحقیقی کام کر کے ان کی نئی معنویت تو اجاگر کر سکتے ہیں مگر داستان کی صنف کو رواج نہیں دے سکتے۔ آج کون سی صنف تخلیقی امکانات کا اظہاریہ بن سکتی ہے اس کا تعین وقت اور مخصوص عہد کرتا ہے۔

دوسری طرح ہم یہ بات یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آج جو صنف زندہ ہے وہ ضرور وقت کے کسی نہ کسی تقاضے اور ضرورت کو نبھا رہی ہے۔ پھر یہ بھی خاطر نشان رہے کہ ایک وقت اور ایک مکان میں صرف ایک ہی صنف حیات نہیں ہوتی۔ ایک زمان اور ایک مکان کے باوجود متعدد اصناف سانس لے رہی اور زندگی کر رہی ہوتی ہیں۔ یہ ممکن نہیں کہ کوئی ایک صنف تن تنہا، زمان و مکان کے تمام تقاضوں کو نبھا سکے۔ قدیم عہد میں کوئی ایک آدھ مثال ہو تو ہو جب اس قدر پیچیدہ انسانی روابط اور کشاکشِ حیات کے مظاہر ابھی وقوع پذیر نہیں ہوئے تھے، ورنہ آج کے اس عہد میں کوئی سی بھی ایک صنف زندگی اور اس کے تمام متعلقات پر محیط ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتی کیونکہ ہر صنف کا ایک دائرۂ کار ہوتا ہے، اس سے باہر یا اس سے ماورا اس کی رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ اس لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جو صنف زمان و مکان کے جس عہد میں زندہ ہے اس کی جگہ کوئی اور صنف نہیں لے سکتی، چاہے اس کا دائرۂ کار اس سے کتنا ہی بڑا یا چھوٹا کیوں نہ ہو۔

افسانے (مختصر افسانہ) کی بحیثیتِ صنفِ ادب اہمیت کا اندازہ ہم اسی بنیاد پر لگا سکتے ہیں اور دیگر اصناف میں، جو اپنے دائرۂ کار میں بے شک افسانے سے بڑی اصناف ہیں، افسانے کے وجود کا جواز فراہم کر سکتے ہیں۔ یہ کہنے میں کوئی ممانعت نہیں کہ افسانہ، شاعری یا ناول کی جگہ نہیں لے سکتا مگر یہ کہنے میں بھی کوئی باک نہیں کہ شاعری اور ناول بھی افسانے کی جگہ لینے سے معذور ہیں۔ یہ درست ہے کہ انسان کی جن جذباتی اور احساساتی ضرورتوں کو شاعری پورا کر سکتی ہے اور ناول جس فریم میں تعقلاتی اور واقعاتی پہلوؤں کو اجاگر کر کے تسکین کا سامان فراہم کر سکتا ہے، افسانہ اس کا دعویدار نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانہ اپنے فریم میں انسان کی جس جمالیاتی حظ کا اہتمام کرتا ہے اور بیک وقت جس طرح اس کے احساساتی اور تعقلاتی پہلوؤں کو شدت سے متاثر کرتا ہے، شاعری اور ناول دونوں اس اعجاز سے محروم ہیں۔ اور اسی لیے یہ کہا گیا کہ:

افسانے کا خود اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ وہ ناول نہیں ہوتا۔[1]

اور یہ بات ہر صنف پر صادق آتی ہے۔ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ناول کا خود اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ وہ افسانہ یا ڈراما نہیں ہوتا۔یا فکشن کا اپنا وجود اس نکتے میں ہے کہ وہ شاعری نہیں ہوتا وغیرہ وغیرہ۔

فکشن کی اصناف ہونے کے ناتے افسانے کا تقابل ناول سے ضرور ہوتا ہے اور ہونا بھی چاہیے کہ تقابل ہی وہ ذریعہ ہے جس سے کسی صنف کی تعریف، اس کی حدود اور اہمیت کا تعین کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے لیکن تقابل کرتے وقت وہ ناقدین جو معرکہ آرائی پر اتر آتے ہیں اور کسی ایک کی فتح اور کسی دوسرے کی شکست کو ہی تقابلی مطالعے کا ماحصل سمجھتے ہیں، وہ اصناف کے ساتھ بڑی زیادتی کرتے ہیں۔تقابل، تفہیم کا وسیلہ ہے، دو اصناف کے درمیان جنگ وجدل اور معرکے کی فضا قائم کرنا اس کا مطالعاتی منصب ہرگز نہیں ہے۔تقابلی مطالعے سے دو اصناف (یا دو شعرا یا دو ادبا وغیرہ) میں افتراق واشتراک کی جملہ صورتیں سامنے لائی جاتی ہیں اور پھر ان دو اصناف کی اپنی اپنی حدود اور دائرۂ کار کا تعین ہوتا ہے جو صنف کی تفہیم اور تعریف کرنے میں معاونت کرتا ہے۔

افسانے کے بارے میں بڑی دیر تک یہ خیال رہا کہ یہ ناول کی تصغیری صورت ہے یا اس کی ارتقائی شکل ہے اور اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ ابتدا میں لکھنے والوں کے ہاں افسانہ سچ مچ ناول ہی کی ایک مختصر شکل تھا اور سوائے اختصار کے اس میں اور ناول میں فنی سطح پر اور کوئی فرق نہیں تھا۔لیکن جلد ہی افسانے نے اپنے خدوخال وضع کر لیے اور ناول کے بہت قریب ہونے کے باوجود بہت دور ہو گیا۔اس نے زندگی کے ایسے پہلوؤں سے اپنے تعلق کو استوار کیا جنھیں وسعت اور پھیلاؤ سے کوئی نسبت نہیں لہٰذا اختصار میں بھی معنویت کی دنیائیں سمو دینا اور کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہہ دینا افسانے کے فن کی بنیادی خصوصیت ٹھہری۔

افسانہ، ناول کے مقابلے میں زندگی کے ایسے پہلوؤں کا انتخاب کرتا ہے جو اپنی معنویت مختصر کینوس پر ہی اجاگر کر سکتے ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جس پر غور اور توجہ کی ضرورت ہے کیونکہ یہی بات ناول کی موجودگی میں افسانے کے وجود کا بنیادی جواز ہے۔زندگی کے کچھ اسرار اور حقیقتیں ایسی ہیں جو صرف افسانے کی صنف کی صورت میں ہی منکشف ہوتی ہیں، دوسری اصناف اور ہیئتیں ان کے اظہار کے لیے مناسب پیرایہ اختیار نہیں کر سکتیں۔

اگر ناول کو افسانے پر محض اس حوالے سے فوقیت دی جائے کہ اس کا کینوس زیادہ وسیع ہے، جس کی وجہ سے کرداروں کا ہجوم، واقعات کی کثرت اور زمان و مکان کی وسعت نظر آتی ہے تو پھر ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ نسیم حجازی کے ناول چیخوف (Chekhov) کے مختصر افسانوں پر فوقیت رکھتے ہیں اور ہم اس بنیاد پر کہہ سکتے ہیں کہ نسیم حجازی، چیخوف سے بڑے فن کار ہیں لیکن یہ بات کس قدر مضحکہ خیز ہے اس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ایک تیسرے درجے کے ناول نگار کا پہلے درجے کے افسانہ نگار سے تقابل کر کے اپنی مرضی کے مطابق نتیجہ اخذ کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے لیکن اس سے اتنی بات ضرور واضح ہو جاتی ہے کہ محض کسی صنف کے کینوس کا پھیلاؤ اس میں اس وقت تک بڑے پن کا باعث نہیں بنتا جب تک اسے برتنے والا فن کار بڑا نہ ہو۔ بہر حال ہم ایک دوسری مثال کی طرف آتے ہیں۔ گورکی (Gorky) کو لیجیے، جس کی شہرت بطور ناول نگار کسی شک و شبہ سے بالا ہے اور مـــاں اس کی شناخت مانا جاتا ہے، کیا بطور افسانہ نگار اس کی اہمیت کا انکار کیا جا سکتا ہے؟ جن لوگوں نے اس کا افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" پڑھ رکھا ہے وہ خوب اچھی طرح جانتے ہیں کہ یہ افسانہ گورکی کے ناول مـــاں سے کسی طور کم درجہ کی تخلیق نہیں بلکہ اگر ہم غور کریں تو شاید مـــاں فنی سطح پر دوستوفسکی (Dostoyevsky) کے ناولوں جرم و سزا اور ایڈیٹ، ٹالسٹائی (Tolstoy) کے جنگ اور امن، فلابیئر (Flaubert) کے مادام بوواری، ہرمن میلول (Herman Melville) کے موبی ڈک، ہنری جیمز (Henry James) کے دی پورٹریٹ آف اے لیڈی اور گارشیا مارکیز (Garcia Márquez) کے تنہائی کے سو سال جیسے ناولوں کا مقابلہ نہ کر سکے لیکن اس کا یہ افسانہ "ایک عورت اور چھبیس مرد" دنیا کے کسی بھی افسانے کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ سارتر (Sartre)، کامیو (Camus)، کافکا (Kafka) اور ہرمن ہیسے (Hermann Hesse) جیسے فن کار موجود ہیں جنھوں نے کامیاب ترین ناول لکھنے کے باوجود افسانے لکھے اور انھیں صرف ان کے منہ کے ذائقے کی تبدیلی کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کیونکہ اگر آپ کافکا کے دی ٹرائل کے کردار "K" کے ذکر کے بغیر جدید فکشن پر بات نہیں کر سکتے تو اس کے افسانے "میٹامورفوسس" کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایک کامیاب ناول نگار کی وہ کون سی ضرورت ہے جو اس سے افسانہ لکھواتی ہے؟ وہ کیا بات ہے جو یولی سیز لکھنے والے ناول نگار جیمز جوائس (James Joyce) سے ڈبلینرز کے

افسانے لکھواتی ہے؟ جو کامیو کو آوٹ سائیڈر اور طاعون پر اکتفا کرنے نہیں دیتی اور وہ افسانے لکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' میں کیا بات ہے جو ماں میں نہیں ہو سکتی؟ ناول میں اگر سب کچھ بیان ہو سکتا ہے، زندگی اگر تمام تر وسعتوں کے ساتھ سما سکتی ہے، طرح طرح کے کردار اکٹھے ہو سکتے ہیں تو ناول نگاری پر عبور رکھنے والے تخلیق کاروں کو افسانے کی ضرورت کیوں؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ جو بات افسانے کی صنف میں ادا ہو سکتی ہے وہ ضخیم صنف ہونے کے باوجود ناول میں ادا نہیں کی جا سکتی۔ ناول ہم پر جو حقیقتیں اور دنیائیں منکشف کرتا ہے اور جس مجموعی تاثر کو ابھارتا ہے اس کی اہمیت اپنی جگہ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ ناول اس حقیقت کو بیان کرنے یا اس تاثر کو ابھارنے سے قاصر ہے جو افسانہ ابھار سکتا ہے۔ ''ایک عورت اور چھبیس مرد'' میں زندگی اور انسانی نفسیات کی جس حقیقت کو جس انداز سے آشکار کیا گیا ہے وہ ناول میں ممکن ہی نہیں۔ موپساں (Maupassant) کے ''نیکلس'' میں جو باریک نکتہ سمجھایا گیا ہے وہ ناول کے فارم میں اظہار پا ہی نہیں سکتا۔ موپساں تو خیر افسانہ نگار ہی تھا، گورکی اگر اپنے اس افسانے کو ناول کی شکل دینے کی کوشش کرتا تو اس بات سے وہ بھی آگاہ تھا کہ بات نہیں بن سکتی تھی۔ لہٰذا ہم اگر ایک طرف دوستوفسکی (Dostoyevsky)، ٹالسٹائی (Tolstoy)، ترگنیف (Turgenev)، فلابیئر (Flaubert)، بالزاک (Balzac)، ہرمن میلول (Herman Melville)، گارشیا مارکیز (Garcia Márquez)، ہنری جیمز (Henry James) اور جیمز جوائس (James Joyce) جیسے ناول نگاروں کی تخلیقات سے روشنی لیتے ہیں تو دوسری طرف موپساں (Maupassant)، چیخوف (Chekhov)، کیتھرین مینسفیلڈ (Katherine Mansfield)، ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe)، او ہنری (O. Henry)، ہاتھورن (Hawthorne) جیسے مختصر افسانہ نویسوں سے بصیرت حاصل کرتے ہیں اور اسی لیے دنیا کے ادب میں ہمیں گورکی (Gorky)، کافکا (Kafka)، ڈی ایچ لارنس (D. H. Lawrence)، ورجینیا وولف (Virginia Woolf)، سارتر (Sartre)، کامیو (Camus) اور ہرمن ہیسے (Hermann Hesse) جیسے فن کار ملتے ہیں جو بیک وقت ناول نگاری اور افسانہ نویسی سے کام لیتے ہیں کیونکہ وہ اس بات کا ادراک رکھتے ہیں کہ ہر دو اصناف کے اپنے تقاضے ہیں اور جو تقاضا ایک صنف پورا کر سکتی ہے، وہ دوسری نہیں کر سکتی۔ ہمارے ہاں اس کی بڑی مثال پریم چند کا ''کفن'' ہے۔ پریم چند نے جو انکشاف ''کفن'' میں کیا ہے وہ گئو دان

میں نہیں ہو سکتا تھا۔

اسی لیے افسانہ اور ناول بہت سے فنی عناصر کے اشتراک کے باوجود الگ الگ اصناف ادب ہیں اور ان دونوں میں فرق محض ضخامت یا حجم کا نہیں ہے بلکہ مزاج کا فرق ہے جو افسانے کو افسانہ اور ناول کو ناول بناتا ہے کیونکہ بہت سے ایسے ناول ہیں جو مختصر دورانیے پر مبنی ہوتے ہیں اور بہت سے ایسے افسانے ہیں جو کائنات کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتے ہیں ۔اصل میں افسانہ اختصار کی پابندی کرتا ہے اور اختصار کا تعلق اب ضخامت کی کمی سے نہیں رہا بلکہ اصطلاحی معنی میں:

> اب اختصار کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں؟ کیا تمام غیر ضروری افراد، مکالمات اور کوائف چھانٹ دیے گئے ہیں اور صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں جن کی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے؟۔۔۔ یہاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دیے؟[۲]

اس میں شک نہیں کہ اختصار اور تاثر کی شدت وہ بنیادی اوصاف ہیں جو فنی سطح پر ناول اور افسانے کے درمیان خطِ فاصل کھینچتے ہیں کیونکہ افسانے میں جو اختصار، کساؤ اور گھٹاؤ ہوتا ہے وہ بالعموم ناول میں نہیں ہوتا ۔(ناول میں بھی ایک طرح کا اختصار ہوتا ہے خاص طور پر جدید ناول اختصار کی طرف مائل ہے جس پر بحث آگے آئے گی۔) پھر یہ کہ:

> افسانے کے اختتام پر کسی خیال، فکر، تجربے یا جذباتی ردِ عمل کی جو نمو ہوتی ہے اور اس نمود کے نتیجے میں جو تاثر سامنے آتا ہے، یہ سب کچھ ناول میں مفقود ہوتا ہے۔[۳]

چونکہ افسانے کا اختصار اس کے موضوع اور تاثر کی شدت کو بڑھانے کا موجب ہوتا ہے لہٰذا لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے ۔اس لیے افسانہ نگار کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ کوئی لفظ، کوئی واقعہ، کوئی کردار، کوئی مکالمہ؛ اضافی، غیر ضروری اور غیر متعلقہ، افسانے میں شامل نہ ہونے دے جس سے طوالت کا احساس ہو۔ اختصار کی اس صفت کو ارسطو نے المیہ اور رزمیے کے درمیان فرق کرتے ہوئے بھی سراہا تھا۔وہ لکھتا ہے:

> مجتمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف نہیں حاصل ہو سکتا۔ مثلاً اگر سوفوکلیز (Sophocles) کے ڈرامے اُے ڈی

پس' کے طول کو 'ایلیڈ' کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔[۴]

یہاں ارسطو سے یہ سوال ضرور پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر "ایلیڈ" کی طوالت کو "اے ڈی پس" کے برابر گھٹا دیا جائے تو کیا اس میں لطف رہے گا؟ مطلب یہ ہے کہ طوالت کی کمی بیشی کا تعین صنف کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ ارسطو جس طول کو "اے ڈی پس" کے لیے بے لطفی کا باعث سمجھ رہا ہے وہ "ایلیڈ" یا کسی اور رزمیے کے لیے ناگزیر اور باعثِ لطف ہے یعنی طوالت جب کسی تقاضے کو نبھانے کے لیے ہو تو فنی طور پر وہ قابلِ اعتراض نہیں ہوتی اور نہ بے لطفی کا باعث بنتی ہے اور اگر اس سے لطف نہیں آتا تو یہ اس صنف کا قصور نہیں، آپ کی بدمذاقی کا ثبوت ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ آننا کارینینا میں تفصیلات کا بیان بے لطف ہے۔ اگر کوئی ان تفصیلات کا ناول کے اصل واقعات سے نامیاتی رشتہ تلاش کرنے سے قاصر ہے تو یہ قصور اس کا ہے۔ یعنی ناول میں تفصیلات یا طوالت غیر ضروری نہیں ہوتی، وہ اپنا جواز رکھتی ہے۔ (یہاں فنی سطح کے بڑے ادبی ناولوں کی بات ہو رہی ہے۔) ناول کی وسعت اور موضوع کے پھیلاؤ کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایسی تفصیلات بیان کی جائیں جو ناگزیر ہوں۔

مختصر افسانے کے فن کا انیسویں صدی کے آخر میں آغاز ہوا اس لیے اس کے آغاز کا سرا صنعتی انقلاب کے ساتھ جڑتا ہے، جس نے انسانی صورت حال کو بدل کر رکھ دیا تھا۔ ایک خیال یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کی وجہ سے زندگی میں جو تیز رفتاری آئی اور اس کی وجہ سے وقت کی کمی کا جو احساس پیدا ہوا اس نے مختصر افسانے کے فن کے فروغ میں اہم کردار ادا کیا۔ ولیم بوائڈ (William Boyd) کے خیال میں:

> مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے ما حصل میں جو صنعتی انقلاب وارد اور ارتقا پذیر ہوا اس کے نتیجے میں اور بالخصوص نچلے متوسط طبقے میں شرح خواندگی بڑھی، ساتھ ہی ان کی اساسی حیواتی و نفسانی ضرورتوں کو پورا کرنے کے بعد خوش وقتی (اور روحانی بالیدگی) کے لیے دن کے چوبیس گھنٹوں میں جو وقت بچا اس میں ناول جیسے طویل بیانیے کے لیے نہ تو دل جمعی میسر آ سکتی تھی اور نہ وقت۔[۵]

اس خیال کو ایک حد تک درست کہا جا سکتا ہے کیونکہ یہ صحیح ہے کہ انیسویں صدی کے آخر تک انسان، صنعتی انقلاب کی وجہ سے کافی مصروف ہو گیا تھا اور اس کے پاس فرصت کے لمحات اب بہت کم تھے اس لیے اس کی جمالیاتی اور فنی تسکین کے لیے ایسی اصناف کا پیدا ہونا ضروری بھی تھا کہ جن میں زیادہ وقت صرف نہ ہو اور

اسی صورت حال میں مختصر افسانے کی بنیاد بھی رکھی گئی لیکن ہم یہ بھی فراموش نہیں کر سکتے کہ اگر ایک طرف صنعتی انقلاب نے انسان سے فرصت کے لمحات چھین لیے تو دوسری طرف اس نے انسان کے مزاج کو بھی بدلا، اس کی ضروریات، اس کے تقاضوں کو بھی متاثر کیا اور اس انسان کے تجربات میں جو تنوع آیا، اس کی نظر میں جو وسعت پیدا ہوئی اور زاویۂ نظر میں جو تبدیلی آئی اس نے نئی نئی اصناف کو تخلیق کرنے میں زیادہ اہم کردار ادا کیا۔ اور صرف نئی اصناف کو ہی تخلیق نہیں کیا بلکہ پہلے سے موجود اصناف میں ہیئت اور اسلوب کے نئے نئے تجربے کیے گئے اور انھیں نئے سانچوں میں ڈھالا گیا۔ اختصار اگرچہ افسانے کے ساتھ مشروط ہو گیا کیونکہ یہ اس کا سبب الاسباب تھا لیکن اگر ہم غور کریں تو معلوم ہو گا کہ اس دور کی تمام اصناف، اختصار کو اپناتی دکھائی دیتی ہیں۔ اب برادرز کراما زوف، ایڈیٹ، آننا کارینینا اور وار اینڈ پیس جیسے ضخیم ناول لکھنے کا رواج نہ رہا بلکہ آؤٹ سائیڈر، دی فال، دی ویوز، لائٹ ہاؤس، دی ٹرائل اور الکیمسٹ جیسے مختصر ناول منصۂ شہود پر آنے لگے۔ یوں بھی اگر ہم ''کہانی'' کی ابتدا سے آج تک کی ارتقائی صورتوں پر نظر ڈالیں تو معلوم ہو گا کہ یہ بتدریج اختصار کی طرف مائل رہی ہے اور اس کے پیچھے انسان کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کا ہاتھ ہے۔ جیسے جیسے انسان دشت و دریا کی وسعتوں اور فطرت کی آزاد فضاؤں کو چھوڑ کر تہذیب و تمدن کے حصاروں میں سمٹتا گیا ویسے ویسے کہانی کا کینوس اور قد بھی چھوٹا ہوتا گیا۔

بہر حال اس جدید اور صنعتی عہد میں ناول ایک طرف، شاعری میں بھی طویل اصناف ناپید ہونے لگیں اور مختصر اصناف جلوہ گر ہوئیں۔ غرض یہ کہ اختصار اس دور کا مجموعی تخلیقی رویہ قرار پایا۔ ان اصناف نے بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کے تحت نہ صرف ''اختصار'' کو فنی لازمہ بنایا بلکہ پرانی اور نئی اقدار کی کش مکش، پرانے رشتوں کی شکست و ریخت، نئے رشتوں کی سطحیت اور زندگی کی بڑھتی ہوئی پیچیدگی کو بیان کرنے کا ایک وسیلہ بھی جانا۔ مختصر افسانے نے اس زندگی کے نوع بہ نوع تجربات اور انسانی زندگی کے جذبات و احساسات میں سے ان کا انتخاب کر لیا جن کا شاعری یا ناول اظہار کرنے سے قاصر نظر آئے کیونکہ ناول اور شاعری کی متعدد اصناف اختصار کے باوجود اپنی بنیادی شعریات اور فنی لوازمات کے تابع رہیں جس کی وجہ سے وہ کئی ایسے نئے تجربات اور احساسات کو گرفت میں لینے اور ان کا احاطہ کرنے سے معذور تھیں جنھیں زیادہ بہتر انداز میں افسانہ بیان کر سکتا تھا، کیونکہ افسانے کی شعریات اسی دور کی مرتب کردہ تھی۔ لہٰذا ناول اور افسانے میں فرق انسان کے

world view کا فرق نہیں ہے جیسے کہ ناول اور داستان میں ہے۔افسانے اور ناول میں فرق انسانی تجربوں اور حقیقتوں کی مختلف نوعیتوں کے بیان کا ہے، اور اسی لیے افسانے نے اپنی نئی شعریات اور اصول وضع کیے۔ ہمیں افسانے کو اس تناظر میں سمجھنے کی ضرورت ہے۔لہٰذا وہ ناقدین جو افسانے کو "فسانہ" کی پرانی روایت سے جوڑتے ہیں، ان کی بات سے اتفاق مشکل ہے۔روایت کے تسلسل اور کچھ عناصر کا اثر اپنی جگہ مگر حقیقت یہ ہے کہ افسانہ فنی حیثیت سے ایک بالکل نئی ادبی صنف ہے، ایک جدید فن ہے اور جدید زندگی کا اظہار یہ ہے۔اس لیے ہمیں الزبتھ بووین (Elizabeth Bowen) کی اس رائے سے قطعاً انکار نہیں جو اس نے اپنی کتاب *The Faber Book of Modern Stories* کے پیش لفظ میں رقم کی ہے کہ:

> افسانہ ایک جدید فن ہے اور اس صدی کی پیداوار ہے۔[۶]

اب سوال یہ بھی ہے کہ افسانے کا یہ جدید فن کیا ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہے؟ ہم کن معنوں میں افسانے کے فن کو جدید قرار دے رہے ہیں؟ اس کے لیے چیخوف (Chekhov) کا ایک اقتباس دیکھنا ضروری ہے۔یہ اقتباس اس کے ایک خط کا ہے جو اس نے ایک افسانہ نگار کی کہانیوں پر اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا تھا۔ وہ لکھتا ہے:

> تمھارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں ہے جو چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا ڈالے، تمھارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی۔لیکن ان میں آرٹ بہت کم ہوتا ہے۔۔۔ایک پتھر سے چہرہ بنانے کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک دیے جائیں، جو چہرہ نہیں ہیں۔[۷]

اب اگر غور کریں تو چیخوف (Chekhov) دو باتیں بالکل واضح کرتا ہے۔ایک تو یہ کہ افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا فن ہے اور دوسرا یہ کہ غیر ضروری اور غیر متعلقہ اجزا کو الگ کرنا تا کہ جو چیز زندہ کی گئی ہے اس کے خد و خال بالکل واضح نظر آئیں۔اسی لیے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ اختصار اور وحدت تاثر افسانے کے بنیادی عناصر ہیں جن کے بغیر افسانے کی شناخت ممکن نہیں۔چاہے کسی افسانے میں پوری کائنات کیوں نہ سما جائے اگر اس نے جامعیت کے ساتھ اسے سمویا ہے اور تاثر کی وحدت کو مجروح ہونے نہیں دیا تو وہ افسانہ ہے۔اور سب سے بڑی بات یہ کہ بظاہر وہ غیر معمولی باتیں، اشیا، حرکات، معاملات وغیرہ جنھیں معمول

میں قابلِ اعتنا نہ سمجھا جائے ۔افسانہ نگار ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور نہ صرف متوجہ ہوتا ہے بلکہ انھیں غیر معمولی بنا کر ان کی اہمیت کو منوا لیتا ہے اور شاید اسی لیے ہنری جیمز (Henry James) افسانے کو ''خوب صورت، چمک دار، تیز اور نمایاں ہیرا''[8] تصور کرتا ہے ۔لہٰذا کچھ ناقدین جب افسانے کو ادب اور آرٹ میں ہی شامل نہیں سمجھتے تو حیرت ہوتی ہے ۔مثلاً محمود ہاشمی لکھتے ہیں:

> ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا ۔ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے ۔[9]

اور شمس الرحمن فاروقی تو افسانے کو بہت سی وجوہ کی بنا پر فروعی، چھوٹی اور غیر اہم صنفِ ادب قرار دیتے ہیں اور ان میں سے ایک وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ:

> بڑی صنفِ سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے ۔افسانے کی چھوٹائی یہی ہے ۔اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں ۔ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس ۔[10]

جب کہ دوسری طرف ایسے ناقدین بھی ہیں جو ناول کو بھی آرٹ میں شامل نہیں کرتے اور یہاں وجہ اس کے کینوس کی وسعت بن جاتی ہے اور وہ یوں کہ فنونِ لطیفہ کے اصول وضوابط ناول کی طوالت کے باعث اس پر بہت کم منطبق ہوتے ہیں ۔اسی لیے ورجینیا وولف (Virginia Woolf) جیسی ناول نگار جو خود بھی ناول کے میدان میں مختلف تجربات کرتی رہی اور اس کی ہیئت اور اسلوب میں انقلابی تبدیلیاں لاتی رہی حتیٰ کہ اس کے دور کے دوسرے ناول نگار بھی اس صنف میں نئے نئے تجربات کرتے رہے، لکھتی ہے:

> یوں تو ناول نے اپنے ارتقا میں انسان کے ہزاروں معمولی احساسات جگائے ہیں لیکن ایسے سلسلے کو آرٹ سے وابستہ کرنا فعل عبث ہے ۔۔۔آج کا کوئی نقاد یہ نہیں کہہ سکتا کہ ناول فن کی ایک شاخ ہے اس لیے اس کا فنی جائزہ لینا چاہیے ۔[11]

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی افسانہ اور ناول؛ آرٹ اور فن، حتیٰ کہ محمود ہاشمی کے بقول ادب میں بھی شامل نہیں ہیں؟ اور اگر افسانہ اور ناول ادب نہیں ہیں تو پھر یہ کیا ہیں؟ جواب یہ ہے کہ ایسا نہیں ہے ۔ناول اور افسانہ فن بھی ہیں اور ادب بھی لیکن انھیں فن اور ادب سمجھنے کے لیے کچھ باتوں کو مدِ نظر رکھنا ضروری ہے ۔اصل میں جب نئی اصناف معرضِ وجود میں آتی ہیں تو آرٹ، فن اور ادب کی تعریفیں بھی نئی وضع کرنی پڑتی

ہیں۔اگر پرانی تعریفوں میں تبدیلی نہیں کی جائے گی تو آنے والی اصناف واقعی آرٹ یا ادب نہیں کہلا سکیں گی۔ اسی طرح جب ہر صنف کو ایک ہی صنف کے معیار یا پیمانے سے ناپا جانے لگے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ اس لیے یہ جاننے کے لیے کہ نئی صنف، ادب ہے یا نہیں یہ ضروری ہے کہ ایک تو پرانے پیمانوں کی بجائے نئے پیمانے وضع کیے جائیں اور دوسرا یہ کہ ہر صنف کا پیمانہ اس صنف کو مدنظر رکھتے ہوئے یعنی اس صنف کے اندر سے تشکیل دیا جائے۔پھر ہی یہ طے کیا جا سکتا ہے کہ نئی صنف، ادب یا فن ہے یا نہیں۔

محمود ہاشمی کا ابھی ذکر ہوا جو افسانے کو ادب یا خالص ادب میں شمار نہیں کرتے (یہ خالص ادب کی اصطلاح بھی خوب ہے جو بتاتی ہے کہ ایک ادب نا خالص بھی ہوتا ہے مگر اس نا خالص ادب کی تعریف ہم کیا کریں گے؟) لیکن وہ اپنے اسی مضمون میں دوسری جگہ بڑی آسانی سے افسانے کو ادب مان لیتے ہیں۔پہلے سوسن لینگر (Susanne Langer) کا وہ اقتباس دیکھیں جس کو بنیاد بنا کر محمود ہاشمی نے افسانے کو ''خالص'' ادب کی حدود سے باہر کیا ہے۔سوسن لینگر لکھتی ہے:

> میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ اور رخِ نظر، ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوری اور فنِ تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلقین میں تو ہے لیکن خالص ادب نہیں ہے۔[۱۲]

اسی بنیاد پر پہلے محمود ہاشمی، ترقی پسند افسانہ نگاروں کی خوب خبر لیتے ہیں جب کہ بحث تو صنفِ افسانہ سے ہونی چاہیے تھی مگر گرفت میں لیا گیا ترقی پسند افسانہ۔اس طرح معلوم ہو گیا کہ محمود ہاشمی کے نزدیک افسانہ نہیں بلکہ ترقی پسند افسانہ، ادب اور فن کے زمرہ سے خارج ہے کیونکہ آگے چل کر ممتاز شیریں، قرۃ العین حیدر اور دیگر جدید افسانہ نگاروں کو ''تخلیقی افسانہ نگار'' ثابت کرتے ہیں اور اس سارے معرکے میں وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ انھوں نے اپنی بات کا آغاز کہاں سے کیا تھا۔بہر حال اتنا ہے کہ وہ جدید افسانہ نگاروں کے تناظر میں افسانے کی تخلیقی اور فنی حیثیت تسلیم ضرور کر لیتے ہیں۔یوں ہمیں معلوم ہو جاتا ہے کہ ابتدا میں انھوں نے جو مفروضہ قائم کیا تھا وہ محض ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خلاف محاذ آرائی کی تیاری تھی جس کے لیے سوسن لینگر کی مدد

بھی حاصل کر لی گئی تھی۔

دوسری طرف شمس الرحمن فاروقی تو خیر افسانے کو کبھی ناول سے بھڑاتے ہیں تو کبھی جا شاعری کے مقابل کھڑا کرتے ہیں اور پھر خود ہی یہ کہنے لگتے ہیں کہ ''تیری یہ اوقات کہاں کہ تو شاعری کے مقابل کھڑا ہو سکے یا ناول کا سامنا کر سکے۔'' اور بے چارہ افسانہ، فاروقی کے رعب اور دبدبے کے آگے کانپتا ہوا یہ بھی نہیں پوچھ سکتا کہ حضور شاعری کے سامنے کھڑا ہونے کی جسارت میں نے کب کی تھی، آپ ہی مجھے زبردستی گھسیٹ لائے اور شاعری کے مقابل کھڑا کر کے قد و قامت کی چھوٹائی بڑائی کا شوق فرمانے لگے۔

افسانے پر فاروقی کے اعتراضات پر سب سے اہم اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ آخر افسانے یا فکشن کو شاعری کی کسوٹی پر ہی کیوں پرکھا جائے؟ کیا یہ ضروری ہے کہ ہر صنف شاعری کے پیمانے پر پوری اترے؟ کیا زمان و مکان سے ماورا ہونے کی اہلیت ہی ہر صنف کی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے؟ اور یہ ہی خصوصیت ہر صنف کے لیے لازم ہے؟ کیا زمان و مکان کی پابند اصناف کی اپنی کوئی ادبی حیثیت نہیں؟ اور کیا ہمارا یہ بیان وقیع ہو سکتا ہے کہ جس طرح فکشن یا افسانہ زمان و مکان کی پابندی کرتا ہے، شاعری نہیں کرتی لہٰذا شاعری، افسانے کے مقابلے میں کم تر صنف ہے؟ یقیناً نہیں۔ کیونکہ ایک صنف کے قدری پیمانوں سے دوسری صنف کی قدر و قیمت متعین کرنا کسی طور درست تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانے کی صنف میں بھی تجربات کی رنگا رنگی دیکھی جا سکتی ہے (ہاں اگر ان تجربات کی مقدار، شاعری میں تجربات کی مقدار سے کم ہو تو افسانہ ضرور قصوروار ہے) حتیٰ کہ یہ الزام فاروقی کے سر ہی ہے کہ انھوں نے اپنے جریدے شب خون میں افسانوی تجربات کی لَے کو ''کھیل تماشوں'' کی حد تک بڑھا دیا تھا۔ دوسرا یہ کہ افسانے میں شاعرانہ اوصاف بھی پائے جاتے ہیں، لیکن افسانہ، مکمل شاعری بن جائے، اس سے وہ انکاری ہے۔ کیونکہ اس کی کچھ اپنی صنفی خصوصیات اور ضروریات بھی ہیں جنھیں نبھانے کی اسے بہرحال آزادی ہے۔ لیکن اس کی جامعیت، رمزیت، اشاریت جیسے عناصر اسے شاعری کے قریب ضرور کرتے ہیں اور فکشن کی زبان تخلیقی بھی ہوتی ہے لیکن ان تمام خصوصیات کو افسانہ یا ناول اپنے انداز اور سلیقے سے برتتے ہیں۔

اصل میں تخلیقی حسیت کے اظہار کا وسیلہ الفاظ ہوتے ہیں لیکن یہ درست ہے کہ ادبی نثر اور شعر میں الفاظ کا استعمال مختلف نہج سے ہوتا ہے۔ نقادوں کے ایک گروہ کا موقف یہ ہے کہ تخیل اور الفاظ کے مخصوص

استعمال کے نتیجے میں شعری فن پارے کی ایک منفرد ہیئت وجود میں آتی ہے جو اسے نثری فن پارے سے برتر بناتی ہے۔ جب کہ دوسرے نقادوں کا کہنا ہے کہ اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیت کسی بھی صنف میں بلند پایہ فن پاروں کو جنم دے سکتی ہے۔

اگر ہم تجربے کو ادب اور فن کی اہم قدر جانتے ہیں تو ہر وہ صنف جو تجربہ بیان کرتی ہے اور یوں کچھ حقیقتوں کو منکشف کرتی ہے وہ ادب کے ذیل میں آتی ہے۔ کیا افسانہ، تجربے کا اظہار اور بیان نہیں؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں ہے تو افسانہ، ادب بھی ہے اور فن بھی۔ ہاں یہ تجربہ پوری زندگی پر بھی محیط ہو سکتا ہے اور زندگی سے متعلق ایک لمحے پر بھی، لیکن افسانے میں پیش کیا گیا یہ تجربہ بصیرت افروز ہوتا ہے۔ یہ نکتہ افسانے کی انفرادیت کے بارے میں بہت وقیع ہے اور آصف فرخی کا یہ بیان بھی جو وہ جیمز جوائس (James Joyce) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> افسانہ انکشاف اور آگہی کا ایک منور لمحہ ہے جو کوندے کی طرح لپکتا ہے، پھر نظر سے اوجھل ہوتا ہے۔ زندگی کے روزمرہ عمل کے دوران بظاہر بہت معمولی، گھسے پٹے اشارے کنائے یا عام بات چیت کے دوران کوئی ایسی کیفیت ظاہر ہو جاتی ہے۔ manifestation جو اپنی اصل میں تقریباً روحانی ہے، اگرچہ اس کا تعلق مذہب سے نہیں، زندگی کے تجربے سے ہے۔ اس اچانک بصیرت کے لیے جوائس نے ایپی فنی (epiphany) کی مسیحی اصطلاح استعمال کی، جو ان معنوں میں اب اپنے استعمال میں آفاقی بن گئی ہے۔[۱۳]

ہم صنفِ افسانہ کو ادب اور فن کے زمرے سے خارج کرنے کا حق نہیں رکھتے اور نہ شاعری کی افسانے پر، یا افسانے کی شاعری پر برتری ثابت کرنا ضروری ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ قصہ گوئی کا اوّل اوّل وسیلہ نظم تھی۔ سوچنے کی بات ہے کہ قصہ گوئی نے آخر نظم کا وسیلہ چھوڑ کر نثر کو ذریعۂ اظہار کیوں بنایا؟ وقت اور حالات کا وہ کیا تغیر تھا کہ قصہ گوئی نے اپنا بوجھ نثر کے کندھوں پہ رکھ دیا؟ اس ضمن میں وارث علوی کا درج ذیل اقتباس قابلِ غور ہے۔ لکھتے ہیں:

> قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش

> کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی، نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔۔۔ (اور) جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔[۱۴]

لہٰذا اگر ہم اس حوالے سے بھی غور کریں تو نثر کی ان تخلیقی اصناف (افسانہ اور ناول) کی شاعری کے بالمقابل اہمیت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں وارث علوی کی بات میں اتنا اضافہ ضرور کرنا ہوگا کہ نثر کے محض زیادہ تجزیاتی اور عقلی ہونے کی صلاحیت نے ہی نثر کو اس قابل نہیں بنایا کہ وہ قصہ گوئی اور بیانیے کی ذمہ داری اٹھا سکے بلکہ نثر یہ ذمہ داری اس وقت لینے کے قابل ہوئی جب وہ تخلیقیت کے وصف سے متصف ہوئی۔ یعنی بدلتے ہوئے حالات میں نثر نے اپنی تخلیقیت کی جو نمود کی اس کی بدولت وہ شاعری کا بوجھ اٹھانے اور رفتہ رفتہ اس کے مقابل اپنی اہمیت جتانے اور قدر و قیمت بڑھانے کے قابل ہوتی گئی۔

اب یہ سوال بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ کوئی صنف بذات خود بڑی ہوتی ہے یا وہ ان تخلیق کاروں کے ہاتھوں میں آ کر بڑی بنتی ہے جو اس صنف کے امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں؟ اور کیا محض تخلیق کاروں کا ہی کمال ہوتا ہے یا کسی مخصوص عہد کا بھی عمل دخل ہوتا ہے؟ ادبی اصناف کی تاریخ کا مطالعہ بہرحال یہ بتاتا ہے کہ اصناف اسی وقت بام عروج پر پہنچیں جب ایک طرف انھیں بڑے تخلیق کار اور دوسری طرف موافق حالات میسر آئے۔ بعض نقاد اس ضمن میں صرف بڑے تخلیق کاروں کو ہی ضروری سمجھتے ہیں مثلاً بقول وارث علوی:

> ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ اصناف سخن اسی وقت بڑی بنی ہیں جب انھیں تاجوران سخن نے اعلیٰ ترین تخلیقی سرگرمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ ڈرامے کو ڈراما شیکسپیئر، شا، ابسن اور براخ نے بنایا۔[۱۵]

لیکن بڑے تخلیق کاروں کے ساتھ ایک خاص وقت اور مکان کی بھی برابر اہمیت ہے۔ کیونکہ شیکسپیئر (Shakespeare) اگر یونان میں پیدا ہوتا اور ہومر (Homer) کا ہم عصر ہوتا تو اس کی جینیئس رزمیے پر صرف ہوتی اور غالبؔ اگر ہندوستان کی بجائے انگلستان میں پیدا ہو جاتا تو عین ممکن ہے وہ ایک بڑا ڈراما نگار ہوتا۔

بہرحال افسانہ عہد جدید کی ایک اہم صنف ادب ہے اور حقیقت یہ ہے کہ "افسانہ بطور ایک فارم کے جب ایک ایسے تخلیقی تجربے کا ذریعۂ اظہار بنے جو دوسری اصناف سخن میں ڈھلنے سے انکاری ہو تو وہ اپنی

ناگزیریت،ضرورت اور اہمیت منواتا ہے"۔[۱۶] اور اسی لیے بے شمار فن کاروں نے اس صنف کی بنیاد پر دوسری "بڑی" اصناف کے فن کاروں کی ہم سری کی ہے۔ بلکہ اس صنف نے اپنے بنیادی وصف "اختصار" سے دیگر اصناف کو اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہوگئی ہیں۔ اختصار، آج کی دنیا کا وہ بڑا تقاضا ہے جسے فنی سطح پر برتنے کا شعور مختصر افسانے نے دیا۔ لہٰذا اب ہمیں افسانے کو ایسی تعریفوں کے چنگل سے نکالنا چاہیے جن میں بار بار اس کی قراءت کے دورانیے کو ہی بنیاد بنایا جاتا ہے۔ ایسی تعریفیں افسانے کی بطور صنف ادب، وقعت کو بڑھانے میں معاون نہیں ہیں۔ اب افسانے کا مطالعہ اس نہج پر کرنا ضروری ہے جس سے بطور صنف ادب اس کی اہمیت واضح ہو اور اس کے لیے دوسری اصناف کی قدر و قیمت گھٹانے کی بھی ضرورت نہیں ہے کیونکہ "کوئی ایک صنف، ادب میں کسی دوسری صنف کو دباتی نہیں ہے، ادب کو زیادہ دولت مند بناتی ہے"۔[۱۷]

حوالہ جات و حواشی

* لیکچرار، شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف گجرات۔

۱۔ البرتو مراویہ (Alberto Moravia)، "افسانہ بحیثیت صنف ادب" مشمولہ ادب اور ادیب تالیف و ترجمہ فاخر حسین (لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء)، ص ۳۵۔

۲۔ عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء)، ص ۵۲۵۔

۳۔ ڈاکٹر جمیل اختر محبی، فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء)، ص ۱۳۔

۴۔ ارسطو، فن شاعری (بوطیقا)، مترجم عزیز احمد (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۴ء)، ص ۱۰۲۔

۵۔ بحوالہ صفات احمد علوی، "افسانہ؟" مشمولہ روشنائی کراچی شمارہ ۲۷، افسانہ صدی نمبر، حصہ اول (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء)، ص ۱۰۱۔

۶۔ بحوالہ ڈاکٹر صغیر افراہیم، اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۶۔

۷۔ بحوالہ وہاب اشرفی، "افسانے کا منصب" مشمولہ اردو فکشن اور تیسری آنکھ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء)، ص ۱۰۔

۸۔ بحوالہ ایضاً، ص ۱۰۔

۹۔ محمود ہاشمی، "تخلیقی افسانے کا فن" مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۴۷۔

۱۰۔ شمس الرحمن فاروقی، افسانے کی حمایت میں (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)، ص ۲۹۔

۱۱۔ بحوالہ وہاب اشرفی، "افسانے کا منصب" مشمولہ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، ص ۱۱۔

دوسری طرف ڈی ایچ لارنس (D. H. Lawrence) کا کہنا یہ تھا کہ "ایک ناول نگار کے بطور، میں خود کو، کسی بھی اولیاء سے، کسی بھی سائنس داں، کسی بھی فلسفی سے اور کسی بھی شاعر سے، بالاتر سمجھتا ہوں۔ یہ سب زندہ انسان کے مختلف اجزا کے عظیم ماہر ہیں مگر ان

اجزا کی سالم صورت کا ادراک نہیں رکھتے"۔

دیکھیے "ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے" مشمولہ فکشن: فن اور فلسفہ، مترجم مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء)، ص ۳۶۔

۱۲۔ بحوالہ محمود ہاشمی، "تخلیقی افسانہ کا فن" مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل: ص ۴۷۶-۴۷۷۔

۱۳۔ آصف فرخی (مرتب)، "۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے" مشمولہ الحمرا بہترین افسانے ۲۰۰۰ء (اسلام آباد: الحمرا ۲۰۰۱ء)، ص ۷۔

۱۴۔ وارث علوی، "شاعری اور افسانہ" مشمولہ بورژوا بورژوازی (دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء): ص ۶۲۔

۱۵۔ ایضاً، فکشن کی تنقید کا المیہ (کراچی: آج، ۲۰۰۰ء)، ص ۳۲۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۴۲۔

۱۷۔ گوپی چند نارنگ، "خطبۂ صدارت" مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن مرتبہ ابوالکلام قاسمی (دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۱ء)، ص ۲۹۔

مآخذ

ارسطو۔ فن شاعری (بوطیقا)۔ مترجم عزیز احمد۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۴ء۔

اشرفی، وہاب۔ "افسانے کا منصب"۔ مشمولہ اردو فکشن اور تیسری آنکھ۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔

افراہیم، ڈاکٹر صغیر۔ اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱ء۔

عابد، عابد علی۔ اصول انتقاد ادبیات۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء۔

علوی، صفات احمد۔ "افسانہ؟" مشمولہ روشنائی کراچی، شمارہ ۱۷، افسانہ صدی نمبر، حصہ اول (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۶ء)۔

علوی، وارث۔ "شاعری اور افسانہ"۔ مشمولہ بورژوا بورژوازی۔ دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء۔

______۔ فکشن کی تنقید کا المیہ۔ کراچی: آج، ۲۰۰۰ء۔

فاروقی، شمس الرحمن۔ افسانے کی حمایت میں۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔

فرخی، آصف (مرتب)۔ "۲۰۰۰ء کے بہترین افسانے"۔ مشمولہ الحمرا بہترین افسانے ۲۰۰۰ء۔ اسلام آباد: الحمرا، ۲۰۰۱ء۔

لارنس، ڈی ایچ (D. H. Lawrence)۔ "ناول کیوں اہمیت رکھتا ہے"۔ مشمولہ فکشن: فن اور فلسفہ۔ مترجم مظفر علی سید۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

مراویہ، البرٹو (Alberto Moravia)۔ "افسانہ بحیثیت صنف ادب"۔ مشمولہ ادب اور ادیب۔ تالیف و ترجمہ فاخر حسین۔ لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء۔

مجی، ڈاکٹر جمیل اختر۔ فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ "خطبۂ صدارت"۔ مشمولہ آزادی کے بعد اردو فکشن۔ مرتبہ ابوالکلام قاسمی۔ دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۱ء۔

ہاشمی، محمود۔ "تخلیقی افسانہ کا فن"۔ مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء۔

صباحت مشتاق *

اردو افسانہ، عالمی ادبی تحریکوں کے تناظر میں

بیسویں صدی تک آتے آتے مغرب ذہنی اور فکری اعتبار سے کئی ارتقائی منزلیں طے کر چکا تھا۔ صنعتی اور سائنسی ترقی اور عہدِ حاضر کے سماجی شعور نے مغرب میں ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ اگرچہ مغرب کی یہ فکری بیداری اٹھارویں صدی کے آخر میں محسوس ہونا شروع ہو گئی تھی تاہم جدید سائنسی طرزِ احساس پر مبنی معاشرہ اور معاشرتی رویے انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع میں ہی نمایاں ہونے لگے تھے۔

مغرب میں سائنسی اور صنعتی ارتقا کی بدولت سائنسی طرزِ احساس نے بہت سی روایات کو توڑا۔ یہ بات درست ہے کہ فکری ترقی جہاں ذہنی کشادگی، وسعتِ نظری اور ذہنی بیداری لے کر آئی وہاں ریاست کے قیام اور شناخت کے مسائل بھی ابھر کر سامنے آئے اور یہ فکری تضادات بیسویں صدی کی دوسری دہائی تک آتے آتے نوآبادیاتی نظام، اس کی کسادبازاری، منڈیوں کے حصول اور تجارتی راستوں کی جنگ کے طور پر شدت اختیار کر گئے، جس کا نتیجہ ۱۹۱۴ء میں جنگِ عظیم کی صورت میں نکلا۔ یہ جنگ جہاں مالی مفادات کا شاخسانہ ثابت ہوئی وہاں سماجی، علمی اور ادبی حوالوں سے نئے فکری افق نمایاں ہوئے۔ پہلی جنگِ عظیم کے نتیجے میں انسانی اقدار کی پامالی، زندگی پر بے اعتباری اور خون ریزی نے اہلِ علم کو نئے زاویے سے سوچنے پر مجبور کر دیا۔ اس جنگ کے خاتمے کے بعد مغرب میں بہت سی علمی اور ادبی تحریکیں ردِ عمل کے طور پر سامنے آئیں۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی کا ایک اور اہم حوالہ ۱۹۱۷ء کا روسی انقلاب تھا، جو فرد کی انفرادیت سے ہٹ کر اس کی اجتماعیت کو

سامنے لایا۔ یوں بیسویں صدی کی پہلی دو دہائیاں اپنے دامن میں کئی تحریکوں کو لیے ہوئے ہیں۔

پہلی جنگِ عظیم کے بعد حالات و واقعات میں ہونے والی تبدیلی کے نتیجے میں جو ادبی تحریکیں اُبھریں اُن میں اہم تحریک دادا ازم (Dadaism) تھی۔ فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ سے شروع ہونے والی اس تحریک کے اثرات پیرس، برلن کے ساتھ پورے یورپ میں پھیل گئے۔ اس تحریک کا آغاز ٹرسٹان زارا (Tristan Tzara) نے کیا۔ دادائیت مصوری کا ایک مکتبِ فکر تھا جو فطرت پسندی کے ردِ عمل کے طور پر سامنے آیا۔ دادائیت کا مقصد تمام اخلاقی اور ذوقی اقدار سے بغاوت اور اُن کو تہہ و بالا کرنا تھا۔[۱]

زارا کے علاوہ اس تحریک کے ساتھ وابستہ لوگوں میں "السا س" (Alsatian)، "ہانس آرپ" (Hans Arp)، "ہیوگو بال" (Hugo Ball)، "رچرڈ ہیولینسبیک" (Richard Huelsenbeck) تھے۔

دادا ازم کے علمبردار یہ جواز پیش کرتے تھے کہ ادب میں ایک حد تک زنانہ پن آچکا ہے اور زندگی کسی حد تک اپنی مردانہ خصوصیات سے عاری ہو چکی ہے۔ اُنھیں اس بات پر بھی اعتراض تھا کہ بچے کے منہ سے پہلا لفظ "ماں"، امی (Mama) کیوں نکلتا ہے۔ اصولاً اس کی زبان سے پہلے لفظ "ابّا" (Dada) نکلنا چاہیے۔ دادائیوں کا یہ دعویٰ تھا کہ وہ ادب کو مردانگی سکھائیں گے۔

اس تحریک کی ابتدا اُس وقت ہوئی جب یورپ پہلی جنگِ عظیم کی لپیٹ میں تھا۔ میکانکی نظام نے فرد کا دائرۂ کار محدود کر دیا تھا اور دادا ازم کے بانی خود کو ادب و فن کے لیے وقف کیے ہوئے تھے۔ ان کے لیے کچھ بھی مقدس نہ تھا۔ وہ نہ تو کمیونسٹ تھے اور نہ ہی انارکسٹ اور نہ ہی صوفی۔ لہٰذا یہ تحریک مکمل طور پر اخلاقی اور مذہبی اقدار سے عاری تھی۔

دادا ازم کے منشور کا بنیادی لفظ تھا "Nothing"۔ دادائی کسی پر اعتماد کرنے کو تیار نہ تھے حتیٰ کہ اُن کا کہنا تھا کہ جو صحیح دادائی ہیں وہ دادائیت کے بھی خلاف ہیں کیونکہ ہر چیز، جو کسی بھی اصول اور قانون کے تحت ہے اُس سے انحراف ہی دادائیت ہے۔

ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری کے مطابق:

The term was meant to signify everything and nothing or

> total freedom, antirules, ideals and traditions…In art and literature manifestations of this 'aesthetic' were mostly collage effect. The arrangement of unrelated objects and words in a random fashion.[۲]

دادائیت کی اس روش کی وجہ سے اس کے پیروکاروں میں بھی اس کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا ہو گیا اور وہ اس سے الگ ہو گئے اور ایک علاحدہ مکتبۂ فکر کی بنیاد رکھنے کے بارے میں سوچنے لگے۔ دادا ازم چونکہ ادب، مصوری، فلسفے اور موسیقی کی دنیا میں ہر چیز سے بغاوت تھی اور ملامت کی حامل تھی اس لیے جلد ہی سرئیلوم میں ضم ہو گئی۔

سرئیلوم (Surrealism) دادا ازم ہی کی ایک شاخ تھی۔ دادا ازم سے وابستہ شاعر اور ادیب بعد میں سرئیلوم سے وابستہ ہو گئے تھے۔ ان میں آندرے بریتاں (André Breton) سرفہرست ہے۔ ۱۹۲۲ء میں آندرے بریتاں نے دادا ازم کے مکتبۂ فکر سے علاحدگی اختیار کر لی۔ یہ تحریک فطرت کی عقلی اور روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلانِ آزادی قرار پائی۔

ابوالاعجاز صدیقی اس ضمن میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> سرئیلوم تحت الشعوری اور خواب گوں تمثالیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے، جب کہ دادا ازم فن کی دنیا میں محض انارکی اور لاقانونیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافیِ فن قرار دیا گیا۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے۔ دادا ازم کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ مصوری کے اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریاتِ فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علم بردار تھے۔[۳]

سرئیلوم نے فرانس میں نشوونما پائی لیکن انگلستان میں اس کے اثرات زیادہ مقبول نہ ہوئے، البتہ جب دوسری جنگ عظیم ۱۹۳۹ء کے دوران بہت سے فرانسیسی سرئیلسٹ امریکہ گئے تو وہاں کے ادب نے سرئیلوم سے بخوبی فائدہ اٹھایا۔ جہاں تک اُردو افسانے کا تعلق ہے اُس میں سرئیلوم کے واضح اثرات نظر نہیں آتے، صرف ایک زیریں لہر کی صورت میں کچھ افسانہ نگاروں کے ہاں محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۳۵ء۔ ۱۹۴۰ء میں

جن افسانہ نگاروں خاص طور پر نوجوانوں (احمد علی، رشید جہاں، سجاد ظہیر، محمود الظفر) نے افسانہ لکھا اُن میں سے بیشتر کو یورپ میں تعلیم حاصل کرنے کے مواقع ملے، لہٰذا انھوں نے نہ صرف مغربی ادب کا مطالعہ کیا بلکہ اُس دور میں پروان چڑھنے والے ادبی رجحانات ومیلانات سے بھی روشناس ہوئے اور انھوں نے شعوری طور پر نئے تجربات اور امکانات کو اردو افسانے میں سمونے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اُردو افسانہ مغرب میں برتی جانے والی تکنیکوں اور اُسلوب سے آشنا ہوا، چنانچہ شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال، تاثریت، وجودیت، علامت اور سرئیلزم کے اثرات اُردو افسانے میں نظر آنے لگے۔ خصوصاً انگارے کے افسانوں خاص طور پر ''مہاوٹوں کی ایک رات''، ''بادل نہیں آتے'' میں سرئیلزم کی موجودگی کو رد نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ کرشن چندر کا ''مثبت اور منفی'' اور ''ایک سرئیلی تصویر'' عزیز احمد کے افسانے ''جھوٹا خواب'' میں سرئیلزم کی لہر چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جدید لکھنے والوں میں انور سجاد کے افسانے ''سنڈریلا''، ''مرگی'' اور ''آنکھ اور سایہ'' جب کہ احمد داؤد کی کہانیوں اور مظہر الاسلام کے ہاں سرئیلی تاثرات موجود ہیں۔

> مثبت اور منفی، مثبت اور منفی، لہریں بھاگتی ہوئی جا رہی ہیں۔ ہر لہر کی رفتار ہوتی ہے، ہر رفتار میں حرکت ہوتی ہے۔ ہر حرکت مارے تو زخمی کرتی ہے۔ اگر ایک چیز آگے بڑھتی ہے تو دوسری ٹھنڈی ہو جاتی ہے۔ وہ تاریک ہو جاتی ہے تو یہ روشن ہو جاتی ہے۔ وہ مر جاتی ہے تو یہ زندہ ہو جاتی ہے۔ بابر اور ہمایوں، مثبت اور منفی بادشاہت اور رعایا، تارے دیکھتے ہوئے انگاروں کی طرح سوکھی آنکھوں میں لوٹنے لگے۔ یا اللہ نیند کیوں نہیں آتی۔ ساری دُنیا سو رہی ہے کیا اس لیے مجھے نیند نہیں آتی۔[۴]

> گلی میں زیادہ لوگ نہیں تھے اس لیے اس نے اسے آوازیں دیں۔ اس کا نام پوچھا۔ مگر وہ کوئی جواب دیے اور پیچھے دیکھے بغیر چلا جا رہا تھا۔ اُس کے ہاتھ اب بھی اوورکوٹ کی جیبوں میں تھے۔ تعاقب کرنے والے کو اس سے کچھ خوف محسوس ہونے لگا۔ مگر اس کی حیرانی اور تجسس نے خوف کو وقتی طور پر دبا دیا تھا اسی لیے تو وہ مسلسل اُس کا تعاقب کر رہا تھا۔[۵]

سرئیلزم کے اثرات اُردو افسانے میں بہت واضح نہیں تھے بلکہ ایک زیریں لہر کے طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں اس لیے ان تمام متذکرہ بالا افسانہ نگاروں کو باقاعدہ سرئیلسٹ یا سرئیلی افسانہ نگار نہیں کہا جا سکتا، البتہ سرئیلزم کے اثرات اُردو افسانے پر بڑے مدھم اور موہوم صورت میں موجود ضرور ہیں۔ ایک اور اہم تحریک جس

کے اثرات ہمارے اُردو کے جدید علامتی اور تجریدی افسانے پر پڑے اور آج تک ہیں وہ ہے وجودیت ۔

وجودیت (Existentialism) کی تحریک کو مغرب میں دوسری جنگِ عظیم ۱۹۳۹ء کے بعد پیدا ہونے والے واقعات نے مقبولیت بخشی ۔ یہ جنگ نہ صرف خونریزی کا باعث بنی بلکہ اس نے مغرب کے سیاسی نظام کو بھی توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ۔ سماجی اقدار کی پامالی نے معاشرے کو مایوسی، تنہائی اور غیر یقینی صورتِ حال سے دوچار کر دیا جس نے انسان کو اپنے داخل کی طرف متوجہ ہونے پر مجبور کیا۔

وجودیت کے دو بنیادی رنگ ہیں ۔ ایک مذہبی یا الٰہیاتی وجودیت (Theistic Existentialism) جس کا نمائندہ ''کرکیگارڈ''(Kierkegaard) ہے جو خدا کی ذات میں اپنی بے صبری، بے چینی اور اضطراب کا حل تلاش کرتا ہے، جب کہ دوسرا رنگ دہری یا لادینی وجودیت کا ہے، جس کی نمائندگی سارتر کرتا ہے ۔ اُس کے نزدیک انسان ایک فعال اور متحرک ہستی ہے ۔ وجودیت کا اصل بانی کرکیگارڈ تصور کیا جاتا ہے ۔ اس کے نزدیک "Subjectivity is truth, subjectivity is reality"[۶]

> وجودی نقطۂ نظر کے مطابق ہر فرد کی کچھ ایسی داخلی اور موضوعی کیفیات ہیں جن میں فرد کو دنیا میں موجود ہونے کا احساس ہوتا ہے ۔ ان داخلی وارداتوں کو وجودیت میں دہشت، بوریت، مایوسی، موت، کراہیت، ضمیر بد اور جرم وغیرہ کہا جاتا ہے ۔ وجودیت کا سب سے اہم پہلو تصورِ حریت ہے ۔ یہ دراصل روایتی اندازِ فکر کے خلاف ایک بغاوت ہے کیونکہ اسی اندازِ فکر نے انسان کو مادیت اور مذہبیت وغیرہ کے چکر میں اُلجھا کر آزادیٔ رائے سے محروم کر دیا اور اُس کی موضوعیت کو معروضیت میں تبدیل کر دیا ۔ مزاحمتی سطح پر وجودیت نے انسان کو جینے کا حوصلہ دیا ہے کیونکہ ساری دنیا جس انتشار کا شکار ہے اور لایعنیت اور جبر کی جن انتہائی صورتوں نے فرد کا گھیراؤ کر رکھا ہے ان کی موجودگی میں وجودیت فرد کے دل کی آواز بن جاتی ہے جو فرد کے اثبات کا اقرار کرتی ہے ۔[۷]

سارتر نے بھی اپنی تحریروں میں وجودی مسائل اور سوالات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی مثلاً موجود کو جوہر پر فوقیت دینا، بے معنویت، متلی اور لایعنیت کے احساس کو بیان کرنا ۔ کرب، مایوسی، بے زاری، احساسِ جرم، تنہائی اور دہشت کے پہلوؤں کو ابھارنا، کوئی فیصلہ کرتے ہوئے ذہنی کشمکش سے دوچار رہنا، ریاکاری پر مبنی زندگی سے نفرت کا اظہار، انتہائی یاسیت، قنوطیت اور بحرانی صورتِ حال سے اُبھرنے والی رجائیت یا زندگی کا

عرفان پائی ہوئی رجائیت کو گرفت میں لینا اور روحانی انکشافات سے منسلک کیفیات کا اظہار کرنا۔ لادینی یا دہری وجودیت (جس کی نمائندگی سارتر کرتا ہے) کے مطابق وجود جوہر پر مقدم ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ میں ہوں، اس لئے میں سوچتا ہوں۔ وہ انسان کو کوئی شے نہیں بلکہ متحرک ہستی، ایک فعلیت قرار دیتا ہے۔

> جس دہری وجودیت کا میں نمائندہ ہوں، وہ زیادہ استقامت کے ساتھ اعلان کرتی ہے کہ اگر خدا موجود نہیں تو بھی کم از کم ایک ہستی ضرور ہے جس کا وجود اس کے جوہر پر مقدم ہے۔ یعنی ایک ایسی ہستی جو اپنے تصور سے پہلے موجود ہوتی ہے۔ یہ ہستی انسان ہے۔[۸]

وجودی فکر کے اثرات زیادہ تر جدید علامتی اور تجریدی افسانے میں نمایاں ہوئے۔ جدید افسانہ لکھنے والوں مثلاً قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، رام لعل، بلراج مین را، انور سجاد، غلام الثقلین نقوی، عبداللہ حسین، بلراج کومل، خالدہ حسین، منشایاد کے ہاں وجودی فکر کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے تنہائی کے احساس کو افسانوں میں جگہ دی۔ اس کے علاوہ خوف، مایوسی، دہشت، کرب کی وجودی اصطلاحات کے مفاہیم کو افسانوں کی وساطت سے بیان کرنے کی کوشش کی۔

> اُردو ادب پر وجودیت کا اثر کامیو، سارتر اور ان سے متاثرہ دوسرے ادیبوں کی تحریروں اور تخلیقات کے واسطے سے پڑا۔[۹]

وجودیت کے اثرات اگرچہ سریلزم کی طرح جدید اُردو افسانے میں ایک زیریں لہر کے روپ میں نظر آتے ہیں مگر ان اثرات کی وجہ سے اُردو کے جدید افسانے میں نہ صرف موضوع کی گہرائی پیدا ہوئی بلکہ انوکھی علامتوں، استعاروں اور تشبیہات نے افسانے کے اسلوب کو نیا رنگ دیا، جو ہمیں انتظار حسین (''آخری آدمی''، ''زرد کتا'')، قرۃ العین حیدر (''جلا وطن'')، رام لعل (''آنگن''، ''قبر'')، انور سجاد (''گائے''، ''کونپل پرندے کی کہانی'')، خالدہ حسین (''سواری''، ''ایک بوند لہو کی'')، عبداللہ حسین (''ندی'')، منشایاد (''کنواں چل رہا ہے'') میں واضح نظر آتے ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ رشید امجد، سمیع آہوجا، زاہدہ حنا، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، احمد جاوید، مسعود اشعر، مظہر الاسلام نے وجودی فکر کے انداز کو پروان چڑھایا۔

مغربی تحریکوں میں سے ادب کو سب سے زیادہ متاثر کرنے والی تحریک علامت نگاری تھی۔ اُردو ادب میں علامت نگاری (Symbolism) کی تحریک رومانیت پسندوں اور حقیقت پسندوں کے خلاف ردِعمل

تھی۔اسی دور میں ڈارون نے انسانی ارتقا کے نظریات پیش کر کے انسانیت کے تصور کی بنیا دہلا دی اور صنعتی انقلاب کے سبب جب انسان مشینوں کے سامنے بے بس ہو گیا تو علامت نگاری پروان چڑھنے لگی۔فرانس میں اس تحریک کی باقاعدہ ابتدا بودلیئر (Baudelaire) اور امریکا میں ایڈگر ایلن پو (Edgar Allan Poe) کے زیر اثر شروع ہوئی۔

ستمبر ۱۸۸۶ء میں جین مورس نے علامت نگاری کی تحریک کا باقاعدہ منشور شائع کیا، جس میں کہا گیا تھا کہ رومانیت، فطرت نگاری اور حقیقت نگاری کا دور ختم ہو گیا ہے اور اب علامت نگاری کا آغاز ہے۔جین مورس نے علامت نگاری کے جس سکول کی بنیاد رکھی اُس کے نمایاں ناموں میں بودلیئر، ملارمے، ورلین اور ریمبو شامل تھے، جب کہ اُس کی پیروی کرنے والوں میں رینے گل، سٹیورٹ میرل، گستاف اور فرانس گرفن شامل تھے۔علامت نگاروں نے بار بار اس امر کا اظہار کیا کہ اُنھیں زندگی سے کوئی سروکار نہیں صرف فن اور خواب کی دنیا ہی اُن کی کل کائنات ہے۔اُنھیں سماج سے کوئی واسطہ نہیں۔صرف تخیل کی دنیا ہی اُن کے لئے سب کچھ ہے۔ان کے نزدیک حقیقت صرف سایہ اور دنیا ایک مٹی کا تودہ تھی۔علامت نگاری اُن ذہنوں کی نمائندگی کرتی ہے، جو ہر لمحہ نئی چیزوں کی تلاش کرتے ہیں، کہنگی سے نفرت اور بغاوت کرتے ہیں، گویا علامت ایک اعتبار سے معنی کی دریافت اور یاد دہانی کا ذریعہ ہے۔

> علامت عکاسی کا نہیں دریافت اور قلب ماہیت کا عمل ہے۔یہ کسی مرتب شدہ صورت حال کو سامنے نہیں لاتی بلکہ امکانات کو مس کرتی ہے تا کہ حقیقت کو جان سکے۔[۱۰]

علامت نگاری دیو مالا سے مختلف چیز ہے اگر چہ دیو مالا کے کردار علامتی انداز میں استعمال کیے جا سکتے ہیں، مگر جس قسم کی علامت کے لیے تخلیق کیے جاتے ہیں اُنھیں بدلا نہیں جا سکتا۔جب کہ علامت نگاری میں ایک ہی چیز مختلف چیزوں کی علامت ہو سکتی ہے۔علامت جب مانوس اور مقبول ہو جاتی ہے تو پھر وہ کبھی ختم نہیں ہوتی اور نہ ہی اُس کے معنی ختم ہوتے ہیں بلکہ وہ ہمیشہ کے لیے معنی خیز ہو جاتی ہے۔علامت نگاری کی اس تحریک کا دائرۂ اثر صرف فرانس تک ہی محدود نہ رہا بلکہ فرانس سے باہر بھی خاص طور پر روسی ناول نگاروں نے اس کے اثرات قبول کیے۔اردو افسانے میں بھی علامت کا رجحان مغرب سے آیا جسے پاکستان کے سیاسی اور سماجی حالات نے پھلنے پھولنے کا موقع دیا۔پاکستان میں ۱۹۵۸ء کے پہلے مارشل لا کے نفاذ کے بعد ۱۹۶۰ء کی دہائی

میں علامت نگاری کا رجحان واضح ہونا شروع ہوا۔اس کے علاوہ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ہی پرانے نظریات اور تصورات کو رد کر کے حقائق کو نئے زاویوں سے پرکھنے کا علمی رویہ وجود میں آگیا تھا۔لہٰذا ادب میں بھی نئے راستوں کی تلاش کا رجحان فروغ پانے لگا۔علامتی افسانے کی سب سے اہم خوبی اسلوب کی تازگی ہے۔اس نے اسلوب کو سطحیت اور اکہرے پن سے نجات دلا کر جملوں کی روایتی ساخت کو توڑا جس سے افسانے میں نہ صرف فکری تہ داری پیدا ہوئی بلکہ مواد، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے بھی اُردو افسانے میں وسعت آئی۔

> اور یک لخت اس نے محسوس کیا کہ تعدوں کی بستی کی ساری شمعیں ماند پڑتی جاتی ہیں اور پھر خواب گاہ کے نیلے ایرانی قالین پر اُسے بازوؤں کی مضبوط گرفت میں اُٹھالیا گیا اور دریچے سے باہر چاندنی رات کی ہوائیں چلنا بند ہو گئیں اور فضا میں گرمی بڑھتی گئی۔"[۱]

> اور الیاسف نے بنت الاخضر کو یاد کیا اور ہرن کے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندل کے گول پیالے کے تصور میں سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھر تک گیا۔اُس نے خالی مکان کو دیکھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا اور پکارا کہ اے بنت الاخضر تو کہاں ہے۔"[۱۲]

علامت نگاری اُردو ادب کی اہم تحریک تھی۔یہ ادب میں کسی نہ کسی صورت موجود رہی اور آج تک چلتی آرہی ہے۔

مغرب کے علاوہ جب ہم بیسویں صدی کے ہندوستان کو دیکھتے ہیں تو وہ بھی ہمیں ذہنی ارتقا کی منزلیں طے کرتا نظر آتا ہے۔سائنس اور ٹیکنالوجی نے انسان کی تمدنی زندگی میں انقلاب برپا کر دیا۔ذرائع مواصلات کی ترقی نے فاصلوں کو کم کر دیا۔سائنسی ایجادات نے تہذیبی تبدیلیوں کو جنم دیا۔تعلیم کے عام ہونے سے انسانوں میں سائنسی اور تاریخی شعور پیدا ہوا جس نے رنگ ونسل کے فرسودہ نظریات کو رد کر دیا اور شرفِ آدمیت اور مساواتِ انسانی کے تصورات عالمگیر پیمانے پر اُبھرے۔ڈارون کا نظریۂ ارتقاے انسانی، فرائڈ کا نظریۂ نفسی لاشعور اور تجزیۂ نفس کے ساتھ کارل مارکس کے طبقاتی شعور کے نظریات برصغیر کے اس تعلیم یافتہ طبقے تک پہنچ رہے تھے جو اگرچہ مغربی تعلیم کا پیدا کردہ تھا۔یہ لوگ مغرب پر رشک کے ساتھ ساتھ نفرت بھی کرتے تھے کیونکہ اُنھیں اس بات کا بخوبی اندازہ تھا کہ مغربی حکمرانوں نے ہندوستان کے کروڑوں باشندوں پر غلامی اور افلاس مسلط کر رکھا ہے۔وہ اُن کا استحصال کرنے کے بعد اُن سے ممنونیت کی توقع بھی رکھتے ہیں۔برصغیر کے

سیاسی حالات پہلے ہی ابتری کا شکار تھے کہ ۱۹۱۴ء میں ہونے والی پہلی جنگِ عظیم کے اثرات نے برصغیر کی معیشت کو تباہ کر دیا۔ اقتصادی بدحالی نے عوام کو حکومت کے خلاف بھڑکا دیا اور وہ سڑکوں پر نکل آئے۔ ۱۹۱۷ء میں روس میں اشتراکی انقلاب آیا جس کی سیاسی حیثیت نے پوری دنیا کو متاثر کیا۔ ہندوستان بھی اُس کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکا۔ اس کے بعد امرتسر جلیانوالہ ۱۹۱۹ء کے واقعے نے جلتی پر تیل کا کام کیا اور بغاوت کی آگ نے پورے ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں فکری سطح پر دو مختلف دھارے نظر آتے ہیں۔ ایک مغربی تحریکوں اور اُن کے اثرات کا، دوسرا برصغیر میں اُٹھنے والی ادبی تحریکوں کا۔ مغرب میں صنعتی اور سائنسی ترقی اگر چہ بہت سی فرسودہ روایات کے خاتمے کا سبب بنی، لیکن ان تبدیلیوں کے تضادات بھی سامنے آنے لگے۔ مغرب میں علمی و ادبی سطح پر یہ زمانہ قابلِ ذکر ہے۔ دادا ازم، سرئیلزم، وجودیت اور علامت نگاری کی تحریکوں نے اپنے عہد کی بے چہرگی، اقدار کی پامالی اور فرد کی تنہائی کو تخلیقی سطح پر محسوس کیا۔ اس کے علاوہ ادب اور نفسیات کے تعلق اور لسانی سطح پر جدید تحریکوں کے فکری مباحث بھی اپنا اثر دکھانے لگے۔ جدید لسانی تحریکوں میں ساختیات (Structuralism) پس ساختیات (Post-structuralism) اور ردِ تشکیل (Deconstruction) کو خاص اہمیت حاصل رہی۔ ساختیات کا آغاز بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ہوتا ہے۔ یہ کوئی باقاعدہ شعبۂ علم نہیں بلکہ بنیادی طور پر ایک طرزِ مطالعہ ہے، جس کا دائرہ لسانیات، بشریات، تاریخ اور فلسفے تک پھیلا ہوا ہے اور اس طرح ادب میں فکری راہیں کشادہ ہوتی چلی گئیں۔

ہندوستان میں بیسویں صدی کا آغاز رومانی رویوں کے فروغ کے ساتھ ہوا۔ رومانی تحریکوں کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اُردو میں یہ روایت مغربی اثرات کی بنا پر شروع ہوئی۔ جس زمانے میں یہ تحریک ہندوستان پہنچی اُس وقت تک مغرب میں اُس کا رجحان فرسودہ ہو چکا تھا اور یہاں تک آتے آتے اُس کی صورت خاصی مسخ ہو چکی تھی۔ برصغیر میں رومانوی ادیبوں سے پہلے ادب میں عورت کا تصور نہایت محدود تھا۔ وہ یا تو طوائف تھی یا انجمن آرا، جس کا بیان شاعر اور ادیب چٹخارے لے لے کر کرتے تھے یا پھر دبیز پردوں کے پیچھے چھپی ہوئی، جس کا اپنا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہ تحریک صرف سرسید تحریک کا ردِ عمل نہیں تھی بلکہ معاشرے کی روایات اور رویوں سے بغاوت بھی تھی۔ اس تحریک کے زیرِ اثر لکھنے والوں نے ادب میں ایک صحت مند، توانا اور متحرک

عورت کو داخل کیا۔ یہی وہ دور ہے جب آسکر وائلڈ کی جمال پرستی، ٹیگور کی ماورائیت اور شاعرانہ نثر نے اُردو افسانے میں جگہ پائی اور اس دور کے لکھنے والے حقیقت کی بجائے تصوراتی دنیا میں زیادہ دلچسپی لینے لگے۔ اس تحریک کا سب سے زیادہ اثر سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری نے قبول کیا۔ نیاز کی انگریزی ادب سے واقفیت اور یلدرم کا ترکی ادب سے متاثر ہونا انھیں رومانویت کے قریب لے آیا۔ ابتدا میں پریم چند بھی اسی رومانویت کے زیرِ اثر نظر آتے ہیں، مگر اُن کی رومانیت نے انھیں انسان دوستی سے آشنا کیا اور یہی انسان دوستی انھیں رومانویت سے حقیقت نگاری کی طرف لے جاتی ہے۔ خاص طور پر اُن کے پہلے افسانوی مجموعے سوزِ وطن کے افسانے حقیقت اور رومان کا امتزاج ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ بیسویں صدی میں ہمیں دو مختلف صورتیں ایک نقطے پر جمع نظر آتی ہیں۔ پہلی صورت سائنسی انکشافات اور اُن کے اثرات اور دوسری صنعتی انقلاب جس نے یورپ کے باہر بھی شعور کی ایک نئی لہر دوڑا دی تھی، جس کے تحت فرائڈ اور مارکس کے نظریات علم و دانش کو متاثر کرنے لگے اور اردو افسانہ بھی ان اثرات سے بچ نہ سکا۔ گو اُردو افسانہ تخلیق کے ساتھ ساتھ سماجی رجحانات ساتھ لے کر آیا مگر گھٹن کی فضا بدلنے لگی اور زندگی کی تمام جولانیوں اور فکری امنگوں کے جلو میں افسانوی مجموعہ انگارے (دسمبر ۱۹۳۲ء) شائع ہوا۔ انگارے کے تمام افسانے سماجی قدروں سے یکسر بغاوت اور انحراف کے حامل تھے۔ انگارے پڑھے لکھے نوجوان (سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں، محمود الظفر) کی تخلیقات پر مبنی مجموعہ تھا، جن کا لہجہ نہایت تلخ اور کاٹ دار تھا۔ انگارے کی بیشتر کہانیوں میں ٹھہراؤ کم اور رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا۔ انگارے کے شائع ہوتے ہی اس کے خلاف ایک ردِعمل شروع ہو گیا۔ مارچ ۱۹۳۳ء میں اسے ضبط کر لیا گیا۔ اردو ادب میں یہ ایک طاقتور رویہ تھا جس نے پہلے سے موجود تخلیقی نظریات میں ہلچل مچا دی۔

انگارے کے افسانے موضوع اور اسلوبِ بیان کے اعتبار سے اُردو افسانے کی روایت سے کھلی بغاوت تھے لیکن اُس کے باوجود انگارے کے تاریخی کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ترقی پسند افسانے نے انگارے ہی کی خاک سے جنم لیا اور انگارے کے بعد اگلا قدم ترقی پسند تحریک کے روپ میں اٹھایا گیا۔ ۱۹۳۵ء میں جب سیاسی بیداری عام ہوئی، مادی وسائل کے حصول اور جسمانی ضرورتوں کی تسکین نے فوقیت حاصل کر لی تو ادب میں ایک ایسی تحریک نے جنم لیا جس کے نظریات پریم چند کی حقیقت نگاری سے جڑے

ہوئے تھے۔ یہ ترقی پسند ادب کی تحریک تھی جس کا ابتدائی اجلاس لکھنؤ ۱۹۳۶ء میں ہوا۔ اس کی صدارت پریم چند نے کی۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں:

> ترقی پسند تحریک ایک خالصتاً مادی تحریک تھی جس کا مقصد روحانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ معاشی انصاف کے لیے زمین ہموار کرنا تھا۔ اس مقصد کے لیے ترقی پسند تحریک ان فرسودہ اور رجعت پسند عناصر کے استحصال پر بضد تھی جو ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم ہوتے ہیں اور استحصال کی فضا کو قائم رکھنے کے لیے اپنا سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجماد کو توڑ کر فرد کی صدیوں پرانے ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا۔[۱۳]

ترقی پسند تحریک سے پہلے حقیقت نگاری نے خارج کے مشاہدے کو حقیقی جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ حقیقت نگاری کے زیر اثر لکھنے والوں نے اپنے وقت کے سیاسی، سماجی رجحانات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی نفسیات اور ہندوستان کے مختلف طبقوں کے افراد کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی۔ اگرچہ اُن کے ہاں نئی حقیقتوں کا انکشاف نہیں مگر نفسیاتی زندگی کی نقاب کشائی کم اہمیت نہیں رکھتی۔ حقیقت نگاری کے حوالے سے سب سے نمایاں نام پریم چند کا تھا۔ پریم چند کے ساتھ جو نام نمایاں نظر آتے ہیں اُن میں سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی ہیں۔

ترقی پسند تحریک ایک انقلابی تحریک تھی جس نے اس دور کے ذہنوں اور رویوں کو بدلنے کی کوشش کی۔ لہٰذا اُردو کے بڑے بڑے شاعر اور ادیبوں نے اس کا خیر مقدم کیا جن میں پریم چند، جوش ملیح آبادی، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار اور علی عباس حسینی کے نام نمایاں ہیں۔

یہ اردو کی پہلی تحریک تھی جس کے لیے باقاعدہ منشور تحریر ہوا۔ بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش یہ ایک طوفانی تحریک تھی جس کی طغیانی میں اُس دور کے بیشتر ادیب ڈوبتے چلے گئے[۱۴] انھوں نے غلام ہندوستان کے لیے ایک خوشحال ملک کا خواب دیکھنا شروع کر دیا۔ اس تحریک کے ابتدائی لکھنے والوں میں پریم چند کا افسانہ ''کفن'' اُنھیں ترقی پسند افسانے کا پیش رو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے۔

اس کے علاوہ سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر شامل تھے جن کے انگارے میں شامل افسانے اگرچہ فنی لحاظ سے کمزور ہیں مگر ترقی پسند نقطۂ نظر کے افسانے شمار کیے جاتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد

بھی ہمیں افسانہ نگاروں کی ایک ایسی بڑی تعداد دکھائی دیتی ہے جو ترقی پسند سوچ کے حامل تھے اور انھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے ترقی پسند نقطہ نظر کو بلند آہنگی سے ہمکنار کیا۔

ترقی پسند افسانہ نگاروں نے زندگی کی حقیقتوں کو اس طرح موضوع بنایا کہ وہ جاندار انداز میں افسانے کو نئی سمتیں دینے میں کامیاب ہو گئیں۔ ترقی پسند تحریک ادب میں ایسی تبدیلی تھی جس نے تمام پرانے نقطہ ہائے نظر کو تبدیل کر دیا اور افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ شعور کی رو اور نفسیاتی تجزیہ نگاری کے علاوہ نئے موضوعات افسانے میں جگہ پا گئے۔ ان تمام چیزوں نے مل کر اُردو افسانے کو نئے اسالیب سے روشناس کرایا۔ یہ اسالیب کسی بیرونی دباؤ کا نتیجہ نہ تھے بلکہ اس دور کے سیاسی حالات سے اُبھرے تھے۔

اس تحریک میں مستقبل کی طرف بڑھنے کا رجحان موجود تھا مگر اس تحریک نے جذباتی تحریک اور تخلیق کاری میں فاصلہ پیدا نہیں ہونے دیا۔ ہمیں اس کے متوازی ایک اور تحریک بھی چلتی نظر آتی ہے جو حلقہ ارباب ذوق (۱۹۳۹ء) کی تحریک تھی۔ اس تحریک کو ترقی پسند تحریک کی ضد قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ داخلیت اور خارجیت، مادیت اور رومانیت کی بنا پر ان دونوں میں اختلاف ہے۔ حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ ہونے والے ادیبوں نے ادب کو ادب ہی کے حوالے سے پہچانا اور ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دی۔ چنانچہ ہر وہ ادیب جو کسی بھی طور ہیئت اور اسلوب کو اہمیت دیتا ہے، ترقی پسندوں کے نزدیک رجعت پسند، زوال آمادہ اور پست رجحانات کا علمبردار رہے۔ لہٰذا ان نظریات کی بنا پر حلقہ ارباب ذوق کو ترقی پسند تحریک کا ردِ عمل تصور کیا گیا۔

> تاہم یہ دونوں تحریکیں ایک ہی زمانے اور ایک ہی جیسے سیاسی و سماجی حالات میں پیدا ہوئیں
> اور معنوی اعتبار سے یہ دونوں رومانویت کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔[۱۵]

ترقی پسند تحریک کا نصب العین واضح اور منزل متعین تھی جب کہ اس کے برعکس حلقہ ارباب ذوق اجتماع میں گم ہو جانے کی بجائے آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اُنھوں نے اپنے داخل کی آواز کو سنا اور خارج کے مشاہدے کو تخلیقی عمل کی آنچ سے گذارا اور اُسے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ حلقہ ارباب ذوق کے نزدیک ہر لکھنے والے کو یہ حق پہنچتا تھا کہ وہ ذات کے حوالے سے کائنات کا مطالعہ جس طرح چاہے، جس رُخ سے چاہے کرے اور ایسی اقدار کو اس انداز میں سامنے لائے جس سے عالمگیر انسانیت سے ہمدردی اور روح کی بالیدگی کی صورت پیدا ہو۔ گویا حلقہ ارباب ذوق ادب میں کسی نظریاتی پابندی کا قائل نہ تھا لکھنے والا

جس نظریے سے چاہے سوچے، دیکھے اور لکھے۔

فن اور اسلوب کے حوالے سے اگر ہم دیکھیں تو ترقی پسند تحریک توانا اور پر اثر تحریک تھی لیکن اس کے باوجود ایک روکھا پھیکا اور سپاٹ انداز اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ نظریاتی پابندی اور معاشرت کو نیا دینا کر ادب تخلیق تو کیا گیا مگر اُس کا سارا حسن نچوڑ لیا گیا۔ جب کہ حلقہ اربابِ ذوق اُس وقت ادب برائے ادب کا قائل تھا۔ فن برائے زندگی اُن کے نزدیک بے کار اور فالتو شے تھی۔ حلقہ اربابِ ذوق کے افسانہ نگاروں نے فرد کی داخلی کیفیات اور نفسیات کے علم سے زیادہ استفادہ کیا اور انسان کے داخل، اُس کی فطرت اور انوکھی جبلت کے زاویے آشکار کرنے کی کوشش کی اور ادب (شاعری، افسانہ) میں علامتی اور استعاراتی اسلوب کو فروغ دیا۔ انھوں نے نہ صرف اپنے آپ کو پچھلی روایات سے منسلک رکھا بلکہ گذشتہ روایات اور ادب کے اثاثے کو تسلیم کرتے ہوئے اپنے لیے نئی علامتیں، نئے تلازمات اور نئے موضوعات تلاش کیے۔ بقول یونس جاوید:

> اُنھیں رومانوی حقیقت پسند کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔[۱۶]

اس تحریک کے اولین افسانہ نگاروں میں شیر محمد اختر، کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک اور راجندر سنگھ بیدی کا شمار ہوتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم تک ترقی پسند تحریک اور حلقہ اربابِ ذوق کے رجحانات ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے افسانے میں شہری زندگی کے ساتھ ساتھ دیہاتی زندگی اور جاگیردارانہ جبر کو بھی پیش کیا۔ جب کہ حلقہ اربابِ ذوق نے سماجی مسائل کے پہلو بہ پہلو انسان کی باطنی دنیا کو نمایاں کیا۔ جنسی نفسیات اُس دور کا نیا اور اچھوتا موضوع تھا۔ ۱۹۴۷ء میں برصغیر دو علاحدہ مملکتوں میں تقسیم ہو گیا۔ بڑی سطح پر انسانی خون کی ارزانی اور انسانی وقار کی بے حرمتی کے علاوہ ہجرت اور اپنی زمین سے دوری کہیں خارجی اور کہیں باطنی سطح پر ماضی پرستی یا nostalgia بن کر افسانے میں نمایاں ہوا۔ تخلیقی سطح پر اس دور میں بڑا افسانہ لکھا گیا۔ اس دور کے لکھنے والوں میں منٹو، احمد ندیم قاسمی، مرزا ادیب، غلام عباس، ممتاز مفتی، قدرت اللہ شہاب، آغا بابر، ممتاز شیریں، حجاب امتیاز علی، حاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، الطاف فاطمہ، غلام الثقلین نقوی اور مسعود مفتی وغیرہ بھی اُردو افسانے کے منظر نامے پر نمایاں ہوتے ہیں۔

۱۹۶۰ء میں افسانے میں علامتی اور تجریدی رجحانات کا فروغ ہوا کیونکہ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کا خوف اور جبر معاشرے کی مختلف سطحوں میں سرایت کر گیا اور اُردو افسانے میں جہاں تجرید اور علامتی رجحانات کا

فروغ ہوا اُس کے ساتھ داخلیت اور نئی مابعد الطبیعیاتی فکر نے بھی افسانے کو متاثر کیا۔اسی دوران پاکستان کو دو جنگوں ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کا سامنا بھی کرنا پڑا جس نے مایوسی کی فضا کو اور گہرا کر دیا چنانچہ تجریدی اور علامتی رجحان افسانے میں مقبول ہو گیا اور علامتی افسانہ نگاروں نے اپنی الگ پہچان بنائی جس میں منشا یاد، اعجاز راہی، سمیع آہوجا، رشید امجد، منصور قیصر، یونس جاوید، مسعود اشعر، اسد محمد خاں، مظہر الاسلام شامل تھے۔ان افسانہ نگاروں نے افسانے کو موضوع اور اسلوب کے لحاظ سے متنوع کیا۔

۱۹۷۰ء کے بعد قدرے ایک کھلی فضا کا احساس ہوا مگر ۱۹۷۷ء میں ملک ایک بار پھر مارشل لا کی زد میں آ گیا اور ادب کی دوسری اصناف کی طرح افسانے پر بھی اس کے اثرات پڑے اور علامت نگاری کی وہ تحریک جو ۱۹۶۰ء میں شروع ہوئی تھی مزید فروغ پا گئی۔۱۹۸۰ء کی دہائی میں ساختیات اور پسِ ساختیات کی بحثیں ادب کا حصہ بنتی ہیں اور افسانے کو نئی تبدیلی سے دوچار کر گئیں۔اب تک اُردو افسانے کے موضوعات، ہیئت اور اسلوب میں جو تبدیلیاں ہوتی رہیں خاص طور پر بیسویں صدی میں جو انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اُن میں سے مغربی تحریکوں کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اگرچہ مغرب کے مقابلے میں بہت تاخیر سے یہ تحریکیں برصغیر میں داخل ہوئیں مگر بیسویں صدی کی ابتدا سے آج تک ان کے اثرات ہمارے ادب پر موجود ہیں۔جہاں تک بات افسانے کی ہے تو افسانہ ہے ہی مغربی صنفِ ادب لہٰذا اس کا مغربی تحریکوں سے متاثر ہونا یقینی تھا۔ہم جب اُردو افسانے کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہیں اور ان تحریکات کے آئینے میں افسانے کے خدوخال تلاش کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور کے لکھنے والوں نے مندرجہ بالا فکری نظریات کے زیرِ اثر افسانہ، اس کے خطوط اور خدوخال کو مزید سنوارا۔

حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، جدید اردو افسانے کے رجحانات (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء)، ص۳۸۵۔

۲۔ جے اے کڈن (J. A. Cuddon)، *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (لندن: پینگوئن بکس، ۱۹۹۲ء)، ص۲۱۵–۲۱۶۔

۳۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشافِ تنقیدی اصطلاحات (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء)، ص۷۷۔

۴۔ کرشن چندر، "قبت حقی" پرانے خدا (حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، ۱۹۹۴ء)، ص ۴۳۔۴۴۔

۵۔ مظہرالاسلام، "اندھیرے میں بیٹھ کر لکھا ہوا خط" مشمولہ گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ص ۱۴۲۔

۶۔ سارن کرکیگارڈ (Soren Kierkegaard)، *Concluding Unscientific Postscripts* (نیوجرسی: پرنسٹن، ۱۹۴۱ء)، ص ۱۸۳۔

۷۔ ژاں پال سارتر، وجودیت اور انسان دوستی مترجم قاضی جاوید (لاہور: روہتاس بک سیریز، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۵۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۶۔۱۷۔

۹۔ نیر مسعود، "وجودیت اور نیا ادب" مشمولہ دائرے شمارہ نمبر ۳ (۱۹۸۶ء) علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس، ص ۵۶۔

۱۰۔ ڈاکٹر وزیر آغا، دائرے اور لکیریں (لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء)، ص ۱۴۲۔

۱۱۔ قرۃ العین حیدر، "جب طوفان گذر چکا" مشمولہ ستیمے کے گھر (لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء)، ص ۷۵۔

۱۲۔ انتظار حسین، آخری آدمی (لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷ء)، ص ۸۷۔

۱۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں" پاکستانی ادب: تنقید جلد ۵ (جنوری ۱۹۸۲ء)، ص ۳۶۰۔۳۶۱۔

۱۴۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، ایضاً، ص ۱۷۷۔

۱۵۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء)، ص ۵۳۶۔

۱۶۔ ڈاکٹر یونس جاوید، حلقۂ ارباب ذوق (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۴ء)، ص ۳۶۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ "بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں" پاکستانی ادب: تنقید جلد ۵ (جنوری ۱۹۸۲ء)۔

______۔ دائرے اور لکیریں۔ لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶ء۔

جاوید، یونس۔ حلقۂ ارباب ذوق۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۴ء۔

چندر، کرشن۔ "قبت حقی" پرانے خدا۔ حیدرآباد دکن: عبدالحق اکیڈمی، ۱۹۹۴ء۔

حسین، انتظار۔ آخری آدمی۔ لاہور: کتابیات، ۱۹۶۷ء۔

حیدر، قرۃ العین۔ "جب طوفان گذر چکا" مشمولہ ستیمے کے گھر۔ لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۵۶ء۔

سارتر، ژاں پال۔ وجودیت اور انسان دوستی۔ مترجم قاضی جاوید۔ لاہور: روہتاس بک سیریز، ۱۹۹۱ء۔

سدید، انور۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۶ء۔

صدیقی، ابوالاعجاز حفیظ۔ کشاف تنقیدی اصطلاحات۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔

قزلباش، سلیم آغا۔ جدید اردو افسانے کے رجحانات۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۰ء۔

کڈن، جے اے (J. A. Cuddon)۔ *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*۔ لندن: پینگوئن بکس، ۱۹۹۴ء۔

کرکیگارڈ، سارن (Soren Kierkegaard)۔ *Concluding Unscientific Postscripts*۔ نیوجرسی: پرنسٹن، ۱۹۴۱ء۔

مسعود نیر۔ "وجودیت اور نیا ادب"، مشمولہ دائرے شمارہ نمبر ۳ (۱۹۸۶ء) علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس۔

مظہر الاسلام۔ "اندھیرے میں بیٹھ کر لکھا ہوا خط"۔ مشمولہ گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

سائرہ بتول*

وزیر آغا کا انشائی اسلوب

اردو ادب میں انشائیہ اگرچہ دوسری اصنافِ ادب کی طرح یورپ سے آیا اور نظم اور ناول کی طرح اُسے یہاں کی بو باس اور رنگ و پیکر میں ڈھلنا پڑا لیکن اگر انشائیہ اپنی زمین کے ثقافتی مزاج اور زبان سے آشنا نہ ہوتا تو اس کا اسلوب اور انداز بدیسی ہی رہتا۔ اُسے یہاں کے اہلِ فکر و نظر سے مانوس ہوتے ایک مدت گذر جاتی۔ اُس کی اجنبیت کا یہ عالم ہو سکتا تھا جو ابتدا ہی میں اُس کی موت کا سبب بن جاتا، لیکن ایسا نہیں ہوا۔ انشائیہ ایک ایسے پودے کی طرح ہے جو دوسری فضا میں آ کر زیادہ قوت اور نمو کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انشائیہ برصغیر میں خوب پھلنے پھولنے لگا۔ اس کے یوں ثمر دار ہونے میں جن ہاتھوں کی محنت شامل ہے ان میں وزیر آغا کا نام سرفہرست ہے۔ وزیر آغا نے اردو انشائیہ کو اپنے ثقافتی مزاج اور مشرقی آہنگ سے یوں آشنا کیا کہ پاکستان میں اس کی مقبولیت کا سلسلہ روز افزوں ہوتا چلا گیا۔

وزیر آغا اور اُردو انشائیہ ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر وابستگی اختیار کر چکے ہیں کہ ایک کے ذکر کے بغیر دوسرے کا ذکر ادھورا معلوم ہوتا ہے۔ وہ پہلے لکھنے والے ہیں جنھوں نے ایک واضح تصور اور خیال کے ساتھ انشائیے کے فروغ، اُس کی صورت گری اور سمت نمائی میں سب سے زیادہ خدمات سرانجام دیں۔ انھوں نے انشائیے کے خد و خال متعین کرنے، اُسے سنجیدہ اور طنزیہ و مزاحیہ مضامین کی حدود سے الگ کرنے اور اردو ادب میں علاحدہ صنفِ ادب کی حیثیت سے متعارف کروانے کے لیے نہ صرف خود انشائیہ لکھا بلکہ انشائیے پر

تنقیدی مضامین بھی لکھے۔انھوں نے انشائی خدوخال میں جو تبدیلی اور انفرادیت پیدا کی اُس کے اثرات بعد میں آنے والے اہل قلم کے ذہنوں اور نثر پاروں پر دیکھے جا سکتے ہیں۔سر سید احمد خاں سے لے کر ڈاکٹر وزیر آغا کے ہم عصر لکھاریوں تک انشائیہ کسی اور رنگ اور روپ میں لکھا جاتا رہا تھا لیکن وزیر آغا کے اجتہادی قلم کی بدولت اس صنف کو نیا چہرہ میسر آیا۔اسی لیے ڈاکٹر وزیر آغا اردو انشائیے کے موجد اور محرک تسلیم کیے جاتے ہیں۔وہ انشائیے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> انشائیہ اُس صنفِ نثر کا نام ہے جس میں انشائیہ نگار اُسلوب کی تازہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہوئے اشیا یا مظاہر کے مخفی مفاہیم کو کچھ اس طرح گرفت میں لیتا ہے کہ انسانی شعور اپنے مدار سے باہر آ کر ایک نئے مدار کو وجود میں لانے میں کامیاب ہوتا ہے۔گویا میں نے انشائیہ کے سلسلے میں تین باتوں کو ضروری قرار دیا۔پہلی یہ کہ انشائیہ کی زبان تخلیقی ہو۔دوسری یہ کہ انشائیہ معمولی یا پیش افتادہ شے، خیال یا مظہر کے غیر معمولی پہلو یا اُس کی نئی معنویت کا احساس دلائے۔آخری یہ کہ ذہن کو بیدار کرے۔مراد یہ کہ شعور کی توسیع کا اہتمام کرے۔جب تک یہ تینوں باتیں یکجا نہ ہوں انشائیہ وجود میں نہیں آ سکتا۔[۱]

ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیے کی تکنیک، اُس کے مزاج اور دیگر فنی لوازمات کے بیان کے ساتھ ساتھ تخلیقی سطح پر بھی اپنے قائم کردہ قواعد و ضوابط کی پابندی کرتے ہوئے انشائیے لکھ کر اس صنف کو لائق اعتبار بنا دیا۔اُن کے درج ذیل چار انشائی مجموعے شائع ہوئے:

۱۔ خیال پارے (۱۹۶۱ء)

۲۔ چوری سے یاری تک (۱۹۶۶ء)

۳۔ دوسرا کنارہ (۱۹۸۲ء)

۴۔ سمندر اگر میرے اندر گرے (۱۹۸۹ء)

یہ چاروں مجموعے ۱۹۹۵ء میں پگڈنڈی سے روڈ رولر تک کے عنوان سے کلیات کی صورت میں شائع ہوئے۔پانچ سال کے دوران لکھے ہوئے مزید انشائیوں کے اضافے کے ساتھ ۲۰۱۰ء میں پگڈنڈی کے عنوان سے انشائیوں کی کلیات پھر سے شائع ہوئی۔

خیال پارے کے نام سے منظر عام پر آنے والا انشائیوں کا مجموعہ اُردو ادب میں جدید انشائیے کے

لیے مضبوط اساس ثابت ہوا۔اس مجموعے میں کل چوبیس انشائیے شامل تھے ۔اس کا مقدمہ صلاح الدین احمد نے لکھا جب کہ کتاب کے شروع میں اور تقدیم کے بعد وزیر آغا نے ''انشائیہ کیا ہے'' کے عنوان سے اہم مضمون تحریر کیا جس میں اُنھوں نے انشائیے کے خدوخال اور اس کے نقوش کو اُجاگر کیا۔اس کتاب میں شامل انشائیوں کے عنوانات کچھ یوں تھے: ''پگڈنڈی''، ''بہادری''، ''خاموشی''، ''چھکڑا''، ''آندھی''، ''ریلوے ٹائم ٹیبل''، ''بے ترتیبی''، ''کچھ علالت کی حمایت میں''، ''قطب مینار''، ''ڈبویا مجھ کو ہونے نے''، ''گرمی''، ''ٹریول لائیٹ''، ''آگ تاپنا''، ''کچھ خوبصورتی کے بارے میں''، ''سست روی''، ''موڑ''، ''ریل کا سفر''، ''تنہائی''، ''دھند''، ''وہ''، ''آسیب''، ''لحاف'' اور ''اجنبی دیار میں''۔

اس تصنیف پر جہاں تحسین اور داد کا شور بلند ہوا وہاں مصنف سے نظریاتی اختلاف بھی کیا گیا ۔تاہم یہ حقیقت ہے کہ خیال پارے کی اشاعت نے اس صنف کو اُردو ادب کے لکھاریوں اور قارئین کے لیے دلچسپی کی حامل صنف بنا دیا ۔اب انشائیہ محض الفاظ کے طوطے مینا اُڑانے یا گہری فلسفیانہ اور مقصدیت سے بھرپور تحریر کا نام نہیں تھا بلکہ اس میں لطافت اور تازگی کا عنصر پیدا ہو گیا تھا ۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ خیال پارے نے انشائیے کو جدید طرز احساس اور نیا اُسلوب عطا کیا ۔اس کتاب میں شامل انشائیے جہاں اپنے اندر معانی اور مفاہیم کے سمندر رکھتے تھے وہاں زندگی کی سچائیوں کو اُن کی تلخیوں سے الگ کر کے دیکھنے کا ایک زاویہ بھی بخشتے نظر آتے ہیں ۔وزیر آغا کے اس دلکش طرز بیان نے انشائیہ نگاری کو جدید دور میں داخل کر دیا اور اس حقیقت کو بھی آشکار کیا کہ انشائیہ ایک الگ صنف ہے ۔اسے نہ تو طنز و مزاح کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی سنجیدہ و فکری موضوعات پیش کرنے کا ذریعہ ۔انھوں نے ان انشائیوں کے ذریعے اُردو ادب میں جس نئے اُسلوب کو روشناس کروایا وہ بالکل نیا نہیں تو کم یاب ضرور تھا ۔

خیال پارے کے باعث انشائیے میں آنے والی تخلیقی اور ارتقائی تبدیلیوں نے اپنا ایک حلقۂ اثر بنا لیا ۔جب ۱۹۶۶ء میں اُن کا دوسرا انشائی مجموعہ چوری سے یاری تک منظر عام پر آیا تو اس کے لیے فضا ہموار تھی ۔اس میں ۱۵ انشائیے: ''سیاح''، ''چھینا''، ''جہاں کوئی نہ ہو''، ''دیوار''، ''طوطا پالنا''، ''میری چالیسویں سالگرہ''، ''واپسی''، ''کچھ''، ''ضرب المثل کی مخالفت میں''، ''یہ معصوم لوگ''، ''کچھ رشتہ داروں کی شان میں''، ''درمیانہ درجہ''، ''بس اتنی سی بات ہے''، ''فٹ پاتھ'' اور ''کچھ قلم کے بارے میں'' شامل ہیں ۔عنوانات سے ہی

اندازہ ہو جاتا ہے کہ وزیر آغا نے اپنے نقطۂ نظر کو تخلیقی سطح پر کس انداز میں پیش کیا ہے۔ موضوعات میں یکسانیت نہیں بلکہ تنوع اور رنگا رنگی کا احساس ہوتا ہے۔

انھوں نے اپنا سفر یہیں ختم نہیں کیا بلکہ تیسرا انشائی مجموعہ دوسرا کنارا پیش کر کے یہ ثابت کر دیا کہ انشائیہ نگاری ایک ایسا فن ہے جس میں موضوعات ہاتھ باندھے کھڑے ہوتے ہیں اور انشائیہ نگار ان کو الفاظ کا لباس پہنا کر ایک ترتیب سے روئے قرطاس پر سجاتا چلا جاتا ہے۔ اس مجموعے کی خاص بات موضوعات کا تنوع تھا جو زندگی کے ہر پہلو سے لیے گئے تھے۔ کائنات کی ہر چیز ان کی نظر میں سماتی اور تخلیقی روپ اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ اس مجموعے میں سترہ انشائیے شامل ہیں۔ ''بارھواں کھلاڑی''، ''حقہ پینا''، ''معافی مانگنا''، ''لاہور''، ''کھڑکی''، ''بسنت''، ''ٹھنڈا برف ہاتھ''، ''کچھ مسکراہٹ کے بارے میں''، ''کتابوں کی معیت میں''، ''اکلاپا اور تنہائی''، ''میرا البم''، ''اسم اور فعل''، ''میرے بچپن کا دوست''، ''ہجرت''، ''چلنا''، ''سائنسی علم''، ''دریا وا اور ہینڈ بیگ'' ان کے عنوانات ہیں۔ اس مجموعے کے بارے میں منور عثمانی نے لکھا ہے:

> دوسرا کنارا وزیر آغا کا تیسرا انشائی مجموعہ ہے۔ اس میں انشائیہ نگاری کی فکر، عمر اور جمالیات کی تیسری سطح ہمارے سامنے آتی ہے۔ یہ تیسری سطح بھی یک رُخی ہرگز نہیں ہے۔ اس کے تین جلی اور کئی خفی رُخ ہیں۔ پہلا رخ یہ ہے کہ فکر، احساس اور رویے میں آزادی و بے نیازی دوچند ہو گئی ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ انفرادیت کو بیرونی خطرے سے بچایا گیا ہے اور اجتماعیت سے کئی جہتوں میں ربط اور مکالمہ بڑھا ہے۔ تیسرا رخ یہ ہے کہ تخلیقی مسرت کی حامل انوکھی مسافتوں میں حیرت انگیز تواتر و تسلسل قائم رہا ہے۔[۲]

ہر تخلیق کار اپنی زندگی کے تجربات اور مشاہدات کو اپنی تحریروں میں ضرور پیش کرتا ہے، اگر اس کے تجربات و مشاہدات شعوری طور پر اُس کی تحریر کا حصہ نہ بھی بن رہے ہوں تو لاشعوری طور پر یہ تحریر میں در آتے ہیں۔ جس تخلیق کار کے تجربات و مشاہدات جس قدر زیادہ ہوں گے اُس کی تحریر میں اُس قدر بوقلمونی ہو گی۔ وزیر آغا اپنے تجربات و مشاہدات کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری ان کے تجربے میں شامل ہو جاتا ہے، یہی بڑے فنکار کی خوبی ہے کہ وہ اپنے بیان کردہ تجربے میں قاری کو شامل کر لیتا ہے اور ایک سطح پر اُسے قاری کا تجربہ بنا دیتا ہے۔ وزیر آغا نے اپنے انشائیے میں تجربات و مشاہدات کو اس قدر شامل رکھا کہ وہ ہمیں اپنے مزاج تک سے واقف ہونے کا موقع فراہم کر دیتے ہیں۔

> مجھے یہ سب دیواریں پسند ہیں۔یہ دیواریں میری آوارہ خرامی اور بے راہ روی کی راہ میں سینہ تان کر کھڑی ہو گئی ہیں۔ان دیواروں نے میری ذات کی حدود کو متعین کر دیا ہے۔[۳]

ان کی متذکرہ بالا رائے ان کے انشائیہ "دیوار" سے پیش کی گئی ہے۔اس انشائیے کے آغاز میں اپنی عادات اور معمولات اپنے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں اور دیوار جیسی عمومی چیز جو ہر گھر میں ہوتی ہے کو اپنی شخصیت کے ساتھ وابستہ کر کے ان دیواروں میں سے کئی دروازے اور کھڑکیاں کھولتے ہیں جن سے جھانک جھانک کر قاری ان کے باطن میں دیکھنے کے قابل ہو جاتا ہے۔وہ انشائیہ لکھتے ہوئے عمومی موضوعات میں اپنی شخصیت اور تجربات کو یوں شامل کر لیتے ہیں کہ قاری ان عمومی موضوعات میں وزیر آغا کی شخصیت کا پرتو دیکھنے لگتا ہے۔

وقت گذرنے کے ساتھ ایک خاص قسم کا طنزیہ لہجہ ان کے اسلوب میں شامل ہو گیا جو ان کی حساسیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔وزیر آغا کے اس طنز میں بھی شگفتگی، نرمی اور ملائمت ہے وہ شائستگی اور تہذیب کا دامن کسی طور پر چھوڑتے نظر نہیں آتے اور ویسے بھی انشائیہ گہرے کاٹ دار طنز، غیر شائستگی اور عامیانہ انداز کا ہرگز متحمل نہیں ہو سکتا۔وزیر آغا اپنے انشائیوں میں مزاح اور شگفتگی کی فضا پیدا کرنے کے لیے تقابلی انداز بھی اختیار کرتے ہیں۔مزاح پیدا کرنے کے لیے خوبصورت انداز میں چیزوں کے درمیان موازنہ کرتے ہیں اور اس حوالے سے انسانی رشتوں میں جذبات اور خلوص کے فقدان کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔رشتہ داروں اور دوستوں سے تعلقات کی نوعیت کی عکاسی کرتے ہوئے دراصل وہ معاشرے کے کھوکھلے پن کی بات کر رہے ہیں جہاں انسان رشتے بھی جبر اُنبھار رہا ہے اور دوستی بھی کسی نہ کسی مفاد اور مفاہمت کی بنیاد پر آگے بڑھاتا ہے۔

> خدا کی قدرت ہے کہ رشتہ دار تو آسمان سے نازل ہوتے ہیں لیکن دوست احباب زمین سے اُگتے ہیں۔خدانخواستہ اس سے میری یہ مراد ہرگز نہیں کہ رشتہ دار معصومیت اور تقدس کے امین ہیں جب کہ دوست احباب خودغرضی اور مادہ پرستی کے علم بردار۔خدا کی قدرت کا ذکر میں نے محض اس لیے کیا ہے کہ یہ میرے موقف کی حمایت کرتی ہے۔میں کہنا صرف یہ چاہتا ہوں کہ رشتہ دار اللہ میاں کی طرف سے عطا ہوتے ہیں اور آپ چاہیں یا نہ چاہیں وہ بزورِ شمشیر آپ سے اپنی رشتہ داری قائم رکھتے ہیں لیکن دوست احباب کے انتخاب میں اللہ قطعاً دخل نہیں دیتا۔[۴]

ڈاکٹر وزیر آغا نے متنوع موضوعات پر انشائیے لکھے ہیں۔ جس موضوع پر بھی لکھتے ہیں، ہر پہلو سے اس کا احاطہ کرتے ہیں اور موضوع سے متعلق نئے اور منفرد اسلوب سامنے لاتے ہیں۔ ان کا انشائیہ ان کے انفرادی تجربے اور ذاتی مشاہدے کا حامل ہوتا ہے مثلاً چیخنا میں ہنسی اور گریہ کے مختلف رنگ دکھاتے ہوئے چیخ کے نئے، انوکھے اور منفرد زاویوں کو کس طرح اجاگر کیا ہے۔

> ہنسی آسودگی کے احساس سے جنم لیتی ہے، گریہ ٹوٹے ہوئے دل کی صدا ہے لیکن چیخ سرتاپا ایک احتجاج ہے۔ چیخنا کوئی آسان کام نہیں... ہنسی کو لیجیے ایک حقیر سے واقعے سے برانگیختہ ہو جاتی ہے۔ اس کی ڈور اکثر ایک معمولی سے مسخرے کے ہاتھ میں ہوتی ہے جو اپنے چہرے کے اُتار چڑھاؤ سے پیدا کر دیتا ہے۔ کیسی شرم کی بات ہے۔ یہی حال گریہ کا ہے ذرا دل پر چوٹ لگی اور نین چھلک پڑے لیکن چیخ کسی معمولی تحریک سے وجود میں نہیں آتی۔ یہ تو صرف زندگی و موت کے سنگم پر نمودار ہوتی ہے۔ مجھے چیخ کی کھردری غنایت سے والہانہ پیار ہے۔[۵]

وزیر آغا کے ہاں موضوع کو نئے زاویے سے دیکھنا اور اس کے مخفی گوشوں میں جھانکنے کا رویہ بہت مضبوط ہے جس کی مثالیں اُن کے بہت سے انشائیوں سے دی جا سکتی ہیں۔ لیکن خصوصاً اُن کے انشائیے ''بے ترتیبی'' کو دیکھا جائے تو ظاہر ہوتا ہے کہ ترتیب اور نظم و ضبط کی تعریف تو سبھی کرتے ہیں مگر ''بے ترتیبی'' کے حسن کو صرف ایک انشائیہ نگار ہی محسوس اور بیان کر سکتا ہے۔ ان کا موقف یہ ہے کہ ترتیب اور توازن ایک جبر ہے اور یہ جبر میرے لیے ایک جال یا قید بن جاتا ہے۔ وہ بے ترتیبی اور عدم توازن کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ اس میں بناوٹ اور انجماد نہیں ہے بلکہ بے ترتیبی میں ایسی تحریک اور بے ساختگی ہے جو شخصیت کو اٹھان عطا کرتی ہے اور زندگی میں حسن پیدا کرتی ہے۔

جب ہم وزیر آغا کی انشائی تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہیں تو یہ نتیجہ فوری اخذ کر لیتے ہیں کہ اُن کے انشائیوں میں اُن کی ذات کا پرتو اور شخصیت کے مختلف پہلو بڑے واضح انداز میں وجود پاتے ہیں۔ جہاں وہ اپنے انشائیے کی تشکیل کے لیے خارجی دنیا سے مدد لیتے ہیں وہاں وہ اپنی ذات کو بھی اپنے انشائیے کی صورت گری کے لیے استعمال میں لاتے ہیں، یوں اُن کا انشائیہ خارج اور داخل کی ترکیب سے مکمل ہوتا ہے۔ مگر خارج سے زیادہ باطن اُن کے انشائیے میں پایا جاتا ہے۔

انھوں نے اپنے خیالات کو دلکش پیرائے میں اختصار سے بیان کیا۔ اُسلوب کی شگفتگی، عدم تکمیل کا احساس اور شخصی نقطۂ نظر اس انشائی مجموعے کا خاص پہلو ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اس بات کی بھی وضاحت کر دی کہ انشائیے کا موضوع کچھ بھی ہو سکتا ہے لیکن اس پہلو کو ضرور مدنظر رکھا جائے کہ اس میں انکشاف ذات یعنی انشائیہ نگار کی شخصیت کا داخلی اظہار ہو۔ ایسا کرنے میں وہ بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ ہر موضوع کو انھوں نے اس رنگ اور انداز میں پیش کیا کہ قاری داد دیے بغیر نہ رہ سکا۔

موضوعات کے اعتبار سے وزیر آغا کے ہاں بڑا تنوع اور انفرادیت پائی جاتی ہے۔ وہ اپنے انشائیوں کے لیے موضوعات کا انتخاب عام زندگی سے کرتے ہیں۔ دراصل انشائیے کے لیے موضوع کا اہم و غیر اہم یا ادبی و غیر ادبی ہونا ضروری نہیں۔ بلکہ انشائیہ نگار کسی بھی موضوع میں اپنے انداز تحریر اور اسلوب بیان سے دلکشی و رعنائی پیدا کرتا ہے۔ ایک انشائیے کا عنوان ''کچھ قلم کے بارے میں'' ہے۔ بظاہر یہ عنوان ادبی موضوع نہیں لگتا اور بادی النظر میں اسے دیکھ کر ذہن فوراً صرف لکھنے والے قلم ہی کی طرف جاتا ہے لیکن انشائیہ کا انداز بھی بھرپور ہے۔ پھر موضوع کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوئے اپنے شخصی اور انفرادی تجربے کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ دلچسپی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔

وزیر آغا کے انشائیوں سے ایسے بہت سے ٹکڑے بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں جن میں انھوں نے زندگی کے مضحک پہلو دیکھنا اور اپنے قارئین کو دکھانے کی کوشش کی ہے۔ لیکن وہ زندگی کے ان مضحک، بے ڈول اور کھردرے پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے بھی دل آزاری کی صورت پیدا نہیں ہونے دیتے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ وزیر آغا اپنے انشائیوں میں تبسم زیر لب کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے لطیف اشارات سے اس طرح کام لیتے ہیں کہ ان کے انشائیوں میں موجود طنز بھی خوشگوار مزاح اور لطیف صورت اختیار کر لیتا ہے جو طبیعت پر گراں نہیں گذرتی۔ مثلاً انھوں نے انشائیہ ''چھٹنا'' میں ہلکا سا طنزیہ مگر مزاحیہ انداز اختیار کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> لیکن اگر کسی وجہ سے مجھے ہنسی کو اس طرح دو معقولات کی اجازت دینی پڑے تو میں اسے زیادہ سے زیادہ ایک نکٹائی کے طور پر استعمال کرتا ہوں۔ بعض افسروں سے بات کرتے ہوئے اس کی سخت ضرورت پڑتی ہے۔ اس وقت میں فوراً جیب سے نکٹائی نکال کے پہن لیتا ہوں اور تبسم میرے چہرے کے ساتھ اس وقت تک چپکا رہتا ہے جب تک یہ حضرات سامنے موجود رہتے ہیں۔[6]

وزیر آغا کے انشائیے کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہمیں زندگی کے روشن پہلو دکھاتے ہیں۔ وہ رنج و غم، دکھ درد، مصیبت اور بیماری میں امید اور خوشی کے سامان تلاش کر لیتے ہیں۔ وہ ہمیں زندگی بسر کرنے کے فن سے روشناس کراتے ہیں۔ ان کے ہاں تندرستی اور صحت ہی میں خوشی کا راز نہیں بلکہ علالت میں بھی مسرت کے پہلو ملتے ہیں۔ بہادری ہی عظمت کی دلیل نہیں بزدلی میں بھی نیکی اور اخلاق کی قدریں ملتی ہیں۔ صرف خیال کا فرق ہے۔ ایک انشائیے بعنوان ''بہادری'' کی چند ایک سطریں ملاحظہ کریں جس میں بزدلی کی اہمیت ان الفاظ میں بیان کی گئی ہے:

> بہادری اور نادانی میں کوئی بڑی خلیج حائل نہیں، جرأت کی ہر مثال دراصل نادانی کی ایک مثال ہے۔ جذبہ جب منہ زور ہو جاتا ہے اور اس پر تہذیب و شعور کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے تو لوگ اسے بہادری کا نام دیتے ہیں۔ بہادری کی اس جذباتیت کے مقابلے میں کسی بھی بزدلانہ فعل کا جائزہ لیجیے آپ کو اس میں سکون و تحمل، بردباری اور فراست صاف طور سے جھلکتی ہوئی دکھائی دے گی۔[۷]

اپنے تخلیقی سفر کے چوتھے پڑاؤ سمندر اگر میرے اندر گرے میں وزیر آغا اپنے فن کی انتہا پر نظر آتے ہیں۔

وزیر آغا کے چار انشائی مجموعوں میں سو کے قریب انشائیے بنتے ہیں جن کا دورانیہ تخلیق کم و بیش پینتالیس سال کو محیط ہے۔ یہ مجموعے نہ صرف ان کے ارتقائی تخلیقی سفر کے غماز ہیں بلکہ اردو انشائیے کے فنی و اسلوبیاتی ارتقا کی کئی صورتیں بھی ان میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ خیال پارے کے انشائیوں میں موضوعات، جذبے کی روپہلی تہوں میں لپٹے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اسلوب میں مزاح اور طنز کی کیفیتیں شگفتگی سے پُر ہیں۔ اشیا کے ساتھ وزیر آغا کا رویہ حیرت اور مسرت کا ہے۔ یعنی اشیا تحیر اور مسرت کے ساتھ ساتھ اپنی چکا چوند سے انھیں رنگ برنگ جذبوں سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ انھیں دیکھ کر ان کے قریب جانے کی زبردست خواہش جنم لیتی ہے۔ یہ گویا مطالعۂ فطرت کا وہ زمانہ ہے جب اشیا اپنے خارجی وجود کے ساتھ اپنی پہچان کراتی ہیں۔ یہ چیزوں سے لپٹ جانے اور انھیں محسوساتی سطح پر دیکھنے کا زمانہ ہے۔ چوری سے یاری تک ایک پڑاؤ ہے جہاں لمحہ بھر کے لیے ٹھہر کر سفر کی ساری عطا کو سمیٹنے کی تصویر ابھرتی ہے۔ اس ساری عطا کو دیکھ کر سنجیدگی اور بردباری کی کیفیات ابھرنے لگتی ہیں۔ چنانچہ خیال پارے کی سیمابی کیفیت کے برعکس چوری سے

یاری تک میں ایک ٹھہراؤ محسوس ہوتا ہے۔خیال پارے سے سمندر اگر میرے اندر گرے تک وزیر آغا کی انشائیہ نگاری میں ایک واضح ارتقا محسوس کیا جا سکتا ہے۔اس سفر میں نہ صرف انھوں نے اپنے خیالات کو تخلیقی صورت میں پیش کیا بلکہ انشائیہ کے خدوخال واضح کرتے ہوئے ان تمام پہلوؤں کو نگاہ میں رکھا جو اس صنفِ ادب کے لیے تازہ کاری اور رعنائی میں اضافے کا باعث بن سکتے تھے۔ان کے انشائی سرمائے کو سامنے رکھتے ہوئے انشائیہ کے لیے بطور صنف یہ رائے قائم کی جا سکتی ہے کہ انشائیہ ایک ایسی صنفِ ادب ہے جسے دقیق بحثوں، فلسفیانہ نوع کی علمی توجیہات اور تکنیکی باریک بینی جیسے عوامل سے سروکار نہیں ہوتا۔اس کو خیالات کا تسلسل اور اس کے پیچھے فکری لہر کی ضرورت ہوتی ہے جس سے یہ باتوں باتوں میں نئی سے نئی دنیا، نئے سے نئے امکانات جہاں کے در کھولتا چلا جاتا ہے۔انشائیہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ انسان اور انسان کے تعلقات سے بحث کرتا ہے اور اس میں زندگی کے کئی پہلو شگفتہ اور ہلکے پھلکے انداز میں خود بخود منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں اور وزیر آغا کے انشائیے، انشائیہ نگاری کی اس خصوصیت سے معمور ہیں۔

حوالہ جات

- * اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔
- ۱۔ لطیف ساحل، "ایک گفتگو وزیر آغا" اُردو زبان سرگودھا انشائیہ نمبر(۱۹۸۳ء)، ص۱۰۔
- ۲۔ منور عثمانی، "وزیر آغا کی انشائیہ نگاری" مشمولہ کاغذی پیرہن وزیر آغا نمبر (مئی، جون۲۰۰۵ء)، ص۱۳۰۔
- ۳۔ وزیر آغا، "دیوار" مشمولہ پگڈنڈی سے روڈ رولر تک (سرگودھا: مکتبۂ دبان، جون ۱۹۹۵ء)، ص۱۵۲۔
- ۴۔ وزیر آغا، "کچھ رشتہ داروں کی شان میں"، ایضاً، ص۲۶۲۔
- ۵۔ وزیر آغا، "چھچھا"، ایضاً، ص۲۱۸۔
- ۶۔ ایضاً۔
- ۷۔ وزیر آغا، "بہادری"، ایضاً، ص۶۷۔

مآخذ

آغا، وزیر۔پگڈنڈی سے روڈ رولر تک۔سرگودھا: مکتبۂ دبان، جون ۱۹۹۵ء۔

ساحل، لطیف۔"ایک گفتگو وزیر آغا"۔اُردو زبان سرگودھا انشائیہ نمبر(۱۹۸۳ء)۔

عثمانی، منور۔"وزیر آغا کی انشائیہ نگاری"۔مشمولہ کاغذی پیرہن وزیر آغا نمبر (مئی، جون ۲۰۰۵ء)۔

صائمہ علی *

”ہمہ یاراں دوزخ“: آپ بیتی یا رپورتاژ

حبسیہ نثر سے مراد وہ تحریر ہے جو قید میں رہ کر یا بعد میں قید کی کیفیات کے متعلق لکھی گئی ہو اور جس کا انداز شخصی ہو۔ قید میں رہ کر لکھی گئی غیر شخصی تحریر حبسیہ نثر کی ذیل میں نہیں آتی مثلاً سجاد ظہیر نے قید میں رہ کر روشنائی اور ذکرِ حافظ لکھیں لیکن یہ حبسیہ نثر نہیں کہلا سکتیں۔

اردو میں حبسیہ نثر میں بہت سی اہم کتابیں ملتی ہیں مثلاً ابوالکلام آزاد کی غبارِ خاطر، حسرت موہانی کی قید فرنگ، فیض احمد فیض کی صلیبیں مرے دریچے میں، حمید اختر کی کال کوٹھڑی وغیرہ اس پس منظر میں صدیق سالک کی کتاب ہمہ یاراں دوزخ کا جائزہ لیں تو ان میں بنیادی فرق یہ نظر آتا ہے کہ ہتھیار ڈالنے اور دوسرے ملک میں قیدی بنا کر لے جانے کی جس ذلت سے سالک دوچار ہوئے وہ اور کسی کے حصے میں نہیں آئی۔ اول الذکر دو کتابوں کے زمانۂ تحریر میں انگریزوں کے خلاف مزاحمت اور اس سلسلے میں قید ہونا باعث ذلت نہیں مقام افتخار سمجھا جاتا تھا۔ اسی طرح فیض صاحب کے خطوط میں بھی وہ دکھ اور کرب نظر نہیں آتا جو سالک نے ہندوستان کی قید میں جا کر محسوس کیا۔ قیدی بننا انسان کی بے بسی کی علامت ہے۔ لیکن اس ملک کی سرزمین پر قیدی بنا کر لے جایا جانا مشکل ترین ہے جس سے طویل عرصے سے مخاصمانہ تعلقات رہے ہوں۔ اس قید سے محض ذات ہی نہیں ملکی وقار بھی مجروح ہوتا تھا اس لیے سالک کی کیفیت بہت مختلف ہے۔

ہمہ یاراں دوزخ کی صنف کا تعین کچھ پیچیدہ امر ہے۔ زندگی کے کسی ایک حصے پر لکھی گئی کتاب

'آپ بیتی' کی ذیل میں آسکتی ہے۔اس طرح دیکھیں تو ہمہ یاراں دوزخ 'آپ بیتی' قرار دی جاسکتی ہے کیونکہ یہ سالک کی بھارتی قید میں دوسالہ زندگی کے واقعات کا مجموعہ ہے۔اسی بنا پر ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے اپنی کتاب اصناف ادب میں اس کتاب کو 'آپ بیتی' قرار دیا ہے۔[۱] لیکن اس تعریف پر پورا اترنے کے ساتھ اس کے کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جن کی بنا پر اس میں 'رپورتاژ' کی خصوصیات بھی ملتی ہیں۔'آپ بیتی' میں زندگی کے چھوٹے بڑے واقعات احاطہ تحریر میں لائے جاتے ہیں اس کے لیے ضروری نہیں کہ کسی خاص یا غیر معمولی واقعے کو بنیاد بنا کر آپ بیتی لکھی جائے۔'رپورتاژ' میں تحریر کا محور کوئی خاص،بنیادی یا مرکزی واقعہ ہوتا ہے جو مقصد تحریر بنتا ہے۔ضروری نہیں ہے کہ یہ ہنگامی نوعیت کا ہو لیکن ایک مرکزی محرک بہر حال ہوتا ہے جیسے کرشن چندر، سجاد ظہیر، قراۃ العین حیدر، عصمت چغتائی اور رضیہ اختر کے رپورتاژ ادبی کانفرنسوں سے متعلق ہیں۔ہمہ یاراں دوزخ میں رپورتاژ کے عناصر تلاش کرنے سے پہلے 'رپورتاژ' کی تعریف پر نظر ڈالنا ضروری ہوگا۔ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق:

> 'رپورتاژ' فرانسیسی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی رپورٹ ہی کے ہیں۔اصطلاحی معنوں میں رپورتاژ چشم دید حالات و واقعات کی وہ رپورٹ ہے جو اگر چہ معروضی واقعات ہی پر مشتمل ہوتی ہے لیکن مصنف کا تخیل اور واقعات کے بارے میں اس کا موضوعی رویہ ان واقعات میں ایک بصیرت افروز معنویت پیدا کر دیتا ہے۔[۲]

محترمہ طلعت گل اردو ادب میں رپورتاژ میں رقم طراز ہیں:

> رپورٹ اور رپورتاژ کے فرق کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں رپورتاژ نگاری، صرف رپورٹ نہیں، بلکہ ایک ادبی صنف کی حیثیت سے اس کا ایک اپنا مقام ہے جو لاشعوری طور پر ابھر کر سامنے آیا اور بعد میں مقصدی ادب کی تعمیر میں اس سے بڑی مدد ملی۔حصول مقاصد کے لیے مصنفین نے تفصیل میں جانے سے گریز نہیں کیا نتیجہ ظاہر تھا کہ اردو میں بیشتر رپورتاژ تفصیلی ہیں اور اکثر غیر ارادی طور پر نہیں بلکہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔[۳]

اول الذکر اقتباس میں رپورتاژ کی لغوی تعریف اور آخر الذکر میں اردو میں رپوتاژ کی حیثیت پر بات کی گئی ہے کہ اردو ادب میں یہ ایک اچھی ادبی رپورٹ سے بڑھ کر مقام رکھتی ہے۔

ڈاکٹر انور سدید رپوتاژ کے متعلق لکھتے ہیں:

> رپورتاژ کو دوسری جنگ عظیم کے دوران ایک نئی صنفِ نثر کے طور پر اردو میں متعارف کرایا گیا تھا اور چند اعلیٰ درجے کے ادیبوں نے اپنی عمدہ تخلیق کاری سے اسے اپنے پاؤں جمانے میں مدد دی۔ چنانچہ اب یہ صنفِ نثر نہ صرف ادبی تقاضوں کو پورا کرتی ہے بلکہ جذبات و احساسات اور واقعات و مشاہدات پر ردِعمل اور تاثر کی مختلف النوع کیفیات بھی سامنے لا رہی ہے۔[۴]

ڈاکٹر انور سدید کی رائے میں **جذبات**، **احساسات**، **واقعات** اور **مشاہدات** کے الفاظ سے اندازہ ہوتا ہے کہ رپورتاژ میں مصنف کی ذات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس لحاظ سے مصنف کے جذبات اور نقطۂ نظر بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ اس واقعے کو ہم مصنف کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ایک ہی واقعے سے مختلف لوگ مختلف اثر قبول کرتے ہیں، اس لیے مصنف کی ذات رپورتاژ کا بنیادی مرکز ہوتی ہے۔

رپورتاژ کی ایک اور اہم خصوصیات صداقت ہے جو ویسے تو کسی نہ کسی تناسب میں تمام غیر افسانوی اصناف نثر میں ہوتی ہے لیکن رپورتاژ نگار کے لیے لازم ہے کہ واقعات کو اپنی صحیح حالت میں پیش کرے اور واقعات کے بیان میں تخیل کی رنگ آمیزی نہ کرے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس میں مصنف کے جذبات و احساسات نہ ہوں لیکن واقعات کے بیان میں اصل حقائق ہی مدنظر رہنے چاہییں۔ واقعات کے ساتھ رپورتاژ میں کردار بھی فرضی نہیں بلکہ حقیقی ہوتے ہیں۔ محترمہ طلعت گل کے مطابق:

> رپورتاژ نگار کے علاوہ دوسرے کردار بھی حقیقی اور اہم ہوتے ہیں یہ بھی رپورتاژ نگار کی طرح واقعے کے عینی شاہد ہوتے ہیں افسانے کی طرح غیر حقیقی کرداروں کی رپورتاژ میں کوئی جگہ نہیں[۵]

لیکن کردار نگاری رپورتاژ نگار کا مقصد نہیں بلکہ کردار کے ذریعے واقعات کا بیان ہوتا ہے۔ رپورتاژ میں کردار واقعے کے پیچھے ثانوی اہمیت رکھتے ہیں۔

تاریخ کا تعین رپورتاژ میں بہت ضروری ہوتا ہے مصنف کو واضح کرنا چاہیے کہ وہ یہ تحریر کس زمانی عرصے میں لکھ رہا ہے۔ رپورتاژ میں واقعے کے رونما ہونے کے فوراً بعد لکھنے کی شرط بھی ضروری ہے۔ واقعے اور تحریر کے درمیان فاصلہ اسے رپورتاژ بننے سے روکتا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر کا مضمون ''یادیں'' ان کی زمانہ طالب علمی کی یادیں ہیں لیکن اصل یادوں اور تحریر ''یادیں'' کے درمیان فاصلے کی بنا پر نقاد اسے رپورتاژ قرار دینے میں

تامل کرتے ہیں۔ اگر اسے رپورتاژ مان لیا جائے تو تاریخی طور پر اردو کا پہلا رپورتاژ کہلائے گا جو ۱۹۴۰ء میں لکھا گیا۔ رپورتاژ میں وقتِ تحریر کی اہمیت کے متعلق مسعود مفتی لکھتے ہیں:

مسعود مفتی کے مطابق:

> رپورتاژ کی تکنیک کا تقاضا یہ ہے کہ وہ ایک مخصوص وقت کے ماحول کی معنوی، جذباتی اور واقعاتی عکاسی کرے اور ان لمحات کے بھرپور تاثر کو اس طرح گرفت میں لائے کہ اس پر مستقبل کے سائے نہ پڑیں۔ اگر ان لمحات کے بعد کیمرے کا شٹر بند نہ کیا جائے تو تصویر خراب ہو جائے گی اور رپورتاژ فنی طور پر خام رہ جائے گا۔[۲]

رپورتاژ کی اہم خصوصیت جذبات اور جزئیات نگاری بھی ہے۔ اگر کسی واقعے کی بنیادی باتیں بغیر جذبات اور جزئیات کے لکھ دی جائیں تو یہ اخباری رپورٹ سے آگے نہیں بڑھ سکے گا۔ خارجی واقعات کے ساتھ رپورتاژ داخلی عناصر کی بھی عکاسی کرتا ہے اس لحاظ سے دیکھیں تو یہ صنف داخل اور خارج کا حسین امتزاج نظر آتی ہے۔

رپورتاژ کی زبان خوبصورت، دلکش اور دلچسپ ہونی چاہیے تاکہ واقعے میں کشش پیدا کی جا سکے۔ رپورتاژ میں حقیقت پیش کی جاتی ہے، جو زیادہ تر تلخ ہوتی ہے۔ رپورتاژ میں تخیلاتی تبدیلیوں کی بھی گنجائش نہیں اس لیے مصنف کا فرض ہے کہ وہ حقیقت کو دلکش انداز میں قاری تک پہنچائے۔ ان خصوصیات کی بنا پر رپورتاژ ادب برائے زندگی کے نظریے کو تقویت دیتا ہے اور قارئین کو تخیل کی وادیوں سے نکال کر حقیقت کی سنگلاخ زمین سے آشنا کرتا ہے لیکن فنی مہارت کے ساتھ۔

ہمہ یاراں دوزخ صدیق سالک کی اولین کتاب ہے جو ۱۹۷۴ء میں مکتبہ قومی ڈائجسٹ لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ ان کی بطور جنگی قیدی بھارت کی اسیری کی داستان ہے لیکن سالک اس سفر میں محض 'رہ نوردِ بیابانِ غم' ہی نہیں بلکہ ایسے شخص کے طور پر سامنے آئے ہیں جو غم سہہ کر مسکرانا بھی جانتا ہے۔ زنداں کی اس کہانی میں غم کے اندھیرے ہی نہیں امید کی روشن کرنیں بھی ہیں۔ مصائب کا نوحہ ہی نہیں زندگی کی خوش مذاقی بھی ہے، اسیری کے آنسو ہی نہیں یاروں کے قہقہے بھی ہیں۔ انھیں یاروں کے ساتھ کو انھوں نے ہمہ یاراں دوزخ کا نام دیا ہے۔

ہمہ یاراں دوزخ کا جائزہ لیں تو کتاب کا غالب موضوع مصنف کی بھارت سے نفرت کا ہے۔

بھارت کاقیدی ہونے کے ناطے یہ نفرت تعجب انگیز نہیں لیکن یہ نفرت سالک کے ہاں ایک وقتی جذبہ نہیں بلکہ ذہنی رویے کے طور پر سامنے آئی ہے۔نفرت کی یہ لہر بھارتی حکومت سے لے کرعوام تک، جنرل سے لے کر سپاہی تک، دانشور سے لے کر ان پڑھ دیہاتی تک کے لیے یکساں شدید ہے۔ بھارت سے نفرت کو سالک صرف بھارتی باشندوں تک ہی محدود نہیں رکھتے بلکہ اس کی لپیٹ میں وہاں کے شہر محلے اور گلیاں بھی شامل ہیں اس کا سب سے بڑا نشانہ کلکتہ کا شہر ہے جہاں سالک تین ماہ تک قید تنہائی میں رہے تھے۔اس قدیم اور تاریخی شہر کے متعلق سالک کے تاثرات ملاحظہ ہوں:

> اس کے خدوخال لاہور یا کراچی کی طرح تیکھے، جاذب اور واضح نہ تھے۔یوں معلوم ہوتا تھا کہ کوئی سوچے سمجھے بغیر اینٹوں کے ڈھیر لگاتا گیا اور کہیں ڈھیر میں سوراخ رہ گئے تو وہاں لوگوں نے رہنا شروع کر دیا۔[۷]

بھارت سے اس شدید نفرت کی وجہ اُن کی اسیری کی نوعیت بھی ہے۔اس قید سے سالک کی ذات ہی نہیں ملکی وقار بھی مجروح ہوتا تھا۔جیل حکام کے علاوہ ایک عام ہندوستانی بھی ان قیدیوں کو دیکھ کر فتح کے احساس سے مسرور ہوتا تھا۔اس لیے سالک بھارت کے لیے شدید نفرت کا احساس رکھتے ہیں۔اس سلسلے میں ایک دلچسپ مثال ملاحظہ ہو۔کرنل محمد خاں نے اپنے مضمون ''ہمہ یاراں دوزخ مزاح اور مرثیہ'' میں لکھا ہے:

> ذرا مجھے وہ ناروا جملہ پڑھنے دیں جو سالک نے استانیوں کے متعلق من حیث الجماعت لکھا ہے۔ لکھتے ہیں: ''سامنے سکول کے چند بچے تھے اور ان بچوں کی پھلواری کے آس پاس چند خزاں رسیدہ استانیاں بھی تھیں'' اور یہ کہنے کے بعد یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ ''مجھے تو ویسے ہی سب استانیاں ایک جیسی خزاں رسیدہ لگتی ہیں''... کل تک استانیوں کو بھی یہ بتا کر بہلا لے گا کہ صرف ہندوستانی استانیاں مراد تھیں۔[۸]

حیرت اس بات پر ہے کہ کرنل محمد خاں کی مزاح میں کہی گئی بات کا بھی سالک نے بہت اثر لیا اور بعد کے ایڈیشنوں میں یہ جملہ اس طرح ملتا ہے:

> انھی بچوں کی پھلواری کے آس پاس چند خزاں رسیدہ استانیاں بھی تھیں لیکن ان کی طرف دھیان کون دیتا۔ ہماری استانیاں تو ایسی ویران نہیں ہوتیں۔[۹]

اس سے پتا چلتا ہے کہ سالک اس معاملے میں کتنے محتاط ہیں انھوں نے واقعی بعد میں ''خزاں رسیدہ

استانیوں'' کو ہندوستان تک ہی محدود کیا۔ اگرچہ پہلے والے جملے میں زیادہ جان تھی، بعد والا جملہ ان کی حب الوطنی کی تو اچھی مثال ہے لیکن بشاشت اور بذلہ سنجی سے محروم ہے۔

ہمہ یاراں دوزخ میں صدیق سالک کی سوچ کا محور ''خوئے ستمگر'' یعنی بھارت ہی رہا ہے۔ یہاں وہ خود احتسابی کی طرف بہت کم آئے ہیں۔ زنداں تک پہنچنے میں اپنی قوم کا اجتماعی یا انفرادی کردار کیا تھا ان تکلیف دہ سوالات کو انھوں نے نہیں چھیڑا۔ جب کہ میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا میں انھوں نے دشمن کے بجائے اپنی کوتاہیوں پر زیادہ دھیان دیا ہے۔ ہمہ یاراں دوزخ جو موضوع، ترتیب اور مزاج کے اعتبار سے نہ سہی واقعاتی طور پر میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا کی اگلی قسط ہے۔ اس میں سالک نے سارا زورِ بیان ہندوستان کے اصل چہرے کی ''نقاب کشائی'' پر صرف کیا ہے وہ شاعر کے اس خیال:

یہاں کوتاہیِ ذوقِ عمل ہے خود گرفتاری
جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے[۱۰]

پر غور کرتے نہیں نظر آتے۔ ان کے جذبات کی ہر لہر بھارت سے شروع ہو کر بھارت پر ختم ہو جاتی ہے۔

جن عوامل نے قید میں ان کا حوصلہ مضبوط رکھا وہ مثبت طرزِ فکر اور رجائی سوچ تھی۔ سالک کا کہنا ہے کہ مایوس کن حالات میں بھی انھوں نے امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا کہ طویل سیاہ رات کے بعد صبحِ نو ضرور آتی ہے۔ امید کی مثال ملاحظہ ہو:

> مجھے اس منجدھار میں اکثر سوہنی کی مثال یاد آتی جو دریائے چناب کی بپھری ہوئی لہروں سے صرف اس لیے نبرد آزما رہتی کہ دریا کے اس پار اس کا مہینوال اس کا منتظر ہوگا۔ گویا جو چیز اسے ڈوبنے سے بچائے رکھتی تھی وہ گھڑا نہیں، بلکہ مہینوال کا تصور اور جذبۂ وصل تھا۔ مجھے بھی پتہ تھا کہ سرحد کے اس پار ایک مہینوال نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں عشاق منتظر راہ ہوں گے۔ ان سے وصل کی گھڑی آئے گی اور ضرور آئے گی۔"

ہمہ یاراں دوزخ کا موضوع المیائی اور پیرایۂ اظہار مجموعی طور پر شگفتہ ہے۔ اس انداز نے موضوع کو مؤثر بنانے میں مدد کی ہے۔ غم کا اظہار غم کے پیرائے میں کرنا فطری اور روایتی انداز ہے، لیکن غم کو دل میں رکھ کر لبوں پہ مسکراہٹ لانا مشکل امر ہے۔ صدیق سالک اس مرحلے سے بڑی کامیابی سے گذرے ہیں۔

اگر وہ اسیری کی شبِ فراق کی کہانی ہی سناتے رہتے تو غالباً ان مصائب کا اثر اتنا گہرا نہ ہوتا جو طنز و مزاح کی آگ میں تپنے کے بعد ہوا ہے۔ بعض ناقدین ہمہ یاراں دوزخ کے اس انداز کو ناپسند کرتے ہیں مثلاً مرزا حامد بیگ کے بقول:

> مجھے تو اس کتاب پر ایک بڑا اعتراض یہ بھی ہے کہ اس کا اظہار مزاحیہ ہے جسے انتہا کا سنجیدہ ہونا چاہیے تھا کہ یہ موضوع کا تقاضا بھی تھا۔[۱۲]

ہمہ یاراں دوزخ کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ مزاح کے لباس نے اس دریدہ بدن کو زیبائی اور وقار بخشا ہے۔ موضوع اور اسلوب بیک وقت حزنیہ ہوں تو غم کا تاثر ابھرتا ہے جو عموماً وقتی طور پر تو شدید ہوتا ہے لیکن اس کا اثر دیرپا نہیں جب کہ مزاح کے پردے میں کہی ہوئی غم کی بات پہلے تو آنکھ میں ہنسی کے آنسو لاتی ہے اور بعد میں یہی آنسو اس غم کے پروردہ بن جاتے ہیں۔ ہمہ یاراں دوزخ کے اس انداز کے متعلق سید ضمیر جعفری کا خیال ہے:

> سالک نے جس انداز میں کتاب لکھی میرے خیال میں وہ اس کے لیے موزوں نہ تھا مگر کتاب پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ اسی انداز نے تو جسمِ واقعہ میں جان ڈال دی ہے۔[۱۳]

سالک کی شگفتہ طبعی نے سنجیدہ موضوع کے ساتھ مل کر خوبصورت کیفیت پیدا کی ہے۔ زخم کو مرہم بنانے کا انداز کتاب کی اصل حقیقت ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ سالک نے مزاح اور المیے کو خلط ملط کر دیا ہو۔ سنجیدہ قومی، اجتماعی جذباتی اور نفسیاتی موضوعات میں سالک کا انداز سنجیدہ اور حسبِ حال ہے مثلاً سقوطِ ڈھاکہ، ہتھیار ڈالنا، بھارت کا اختیارات سنبھالنا، قیدی بنایا جانا، ملی تشخص، قیدیوں کی جسمانی، ذہنی اور اعصابی شکست وریخت پر ان کا قلم خونِ دل اور اشکِ رواں کو روشنائی بناتا ہے جب کہ مزاح کا پیرایہ روزمرہ کے واقعات بھارتی حکام کے رویے، جیل کی ناقص سہولیات، قیدیوں کے مشاغل، عادات اور نفسیات کے ضمن میں اختیار کیا ہے مثلاً قیدِ تنہائی میں ملنے والے کھانے کے متعلق لکھتے ہیں:

> اس تاریک کوٹھڑی میں چراغِ رخِ زیبا کہاں سے لاتا کہ کھانے سے پہلے ماحضر کی شناخت کرتا۔ ہاتھوں سے ٹٹولا تو ہاف بوائل (نیم برشت) چاولوں کی انا موجود پائی اگر انھیں تھوڑی دیر اور گرم پانی میں رکھا جاتا تو یقیناً ان کی اکڑ اسی طرح مر جاتی جس طرح زمانے کے گرم و سرد میں کم ہمت انسان اپنی انا کھو بیٹھے ہیں۔[۱۴]

جیل میں ناقص سہولتوں پر لکھتے ہیں:

> غسل خانے میں جا کر جسم و جاں اور جامہ و پیرہن کو بیک وقت بھگو ڈالا' لیکن صابن تھا کہ خیالِ یار کی طرح پھسل پھسل جاتا اور میل تھا کہ رقیب روسیاہ کی طرح پیچھا ہی نہیں چھوڑتا تھا۔[15]

سالک نے حالِ دل بیان کرنے کے لیے خونچکاں خامے اور فگار انگلیوں کی نمائش ہمہ وقت ضروری نہیں سمجھی اس لیے ان بدنما واقعات پر مزاح کی روپہلی چادر چڑھا دی ہے۔ وہ غم کی داستان کو مسلسل نوحہ نہیں بناتے نشاط اور امید کے نغمے بھی الاپتے ہیں۔ اسیری کی سیاہ طویل رات گذارتے ہوئے صبحِ نو کے تصور کو فراموش نہیں کرتے۔ کڑی دھوپ میں چلتے ہوئے خیالِ یار کی چادر بھی سر پر تان لیتے ہیں اور یہی اس کتاب کی خصوصیت ہے۔

اس ضمن میں یہ پہلو بھی اہم ہے کہ سالک ایسے واقعات کی تفصیل میں نہیں جاتے جس سے ان کے شخصی وقار کو ٹھیس لگنے کا اندیشہ ہو۔ جیل میں جنگی قیدیوں پر تشدد عام بات ہے۔ امریکہ جیسے جمہوری اور ترقی پسند ملک نے ابوغریب جیل میں قیدیوں پر جو غیر انسانی تشدد کیا وہ سب کے سامنے ہے۔ صدیق سالک نے پوری ہمہ یاراں دوزخ میں اپنے اوپر ہونے والے جسمانی تشدد کا ذکر نہیں کیا۔ کلکتہ جیل کی قید تنہائی (جو باقی قید کے مقابلے میں زیادہ سخت تھی) کے بارے میں لکھتے ہیں:

> اس طرف سے ابتدا یوں ہوئی "ڈاکٹر نے بتایا ہے کہ تم چند ایک بیماریوں میں مبتلا ہونے کی وجہ سے تھرڈ ریٹ ہتھکنڈوں کے متحمل نہیں ہو سکتے لہٰذا تمھارے اپنے مفاد میں ہے کہ جو کچھ پوچھا جائے بلا تامل بتاتے جاؤ۔"[16]

لیکن اپنی آپ بیتی سلیوٹ میں قید کے مختصر ذکر میں لکھا ہے:

> وہاں تو گالی گلوچ' مار پیٹ بھوک پیاس اور رسوائی و ذلت کے سوا کچھ نہ تھا۔ میں نے جو عرصہ وہاں گذارا، اللہ تعالیٰ کسی دشمن کو بھی نہ دکھائے۔[17]

ہمہ یاراں دوزخ میں سالک نے قاری کو بہت سے کرداروں سے متعارف کروایا ہے جس میں پاکستانی اور ہندوستانی دونوں طرف کے خواص اور عوام شامل ہیں۔ سالک کی شخصیت نگاری کا اہم پہلو یہ ہے کہ وہ اپنے معتوب کرداروں کا حلیہ زیادہ تفصیل سے لکھتے ہیں اور جنھیں پسند کرتے ہیں ان کے ظاہری خدوخال

سے زیادہ عادات وگفتار کا ذکر کرتے ہیں۔مثلاً بھارتی کمانڈر لیفٹیننٹ جنرل جگجیت سنگھا روڑا کے متعلق لکھتے ہیں:

> اروڑا خالص سکھ نسل کا عمدہ نمونہ تھا۔اس کی ڈاڑھی اور مونچھوں کے جنگل کے اس پار پگڑی کا ایک چبوترہ تھا،جس کے گرد جرنیلی کی لال پٹی لگی ہوئی تھی۔اگر کندھوں سے نیچے دیکھا جائے تو بالکل انسانی پیکر نظر آتا تھا لیکن جوں جوں نگاہ اوپر اٹھتی اپنے مشاہدے پر شک ہونے لگتا۔[18]

معتوب کردار کے تعارف میں وہ اس کی جسمانی خامیوں کا ذکر کر کے اپنے جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں،لیکن ہمیشہ یہ بیان برائے نفرت نہیں برائے مزاح بھی ہوتا ہے مثلاً:

> بھنگی اپنے پیشے کا قابلِ اعتماد نمونہ تھا میلی خاکی نیکر،غلیظ سیاہ ٹانگیں،پاؤں میں پھٹے ہوئے خاکی کینوس کے جوتے،اوپر ایک بنیان،ایک آنکھ اور ایک سر بنیان میل خوردہ،آنکھ زخم خوردہ البتہ سر صحیح وسالم تھا لیکن بھنگی کے لیے صحیح الذہن ہونا بھلا کیا معنی رکھتا ہے۔[19]

حوالدار میجر تارا سنگھ کے متعلق لکھتے ہیں:

> بیشک وہ اپنی ماتا کی آنکھ کا تارا ہوگا لیکن ہمیں ایک آنکھ نہ بھایا لمبا قد پتلی ٹانگوں اور موٹے پیٹ کی وجہ سے اکثر چلتے وقت اس میں کسی اناڑی شاعر کے بے وزن مصرعے کی طرح جھول پڑتی۔[20]

ہمہ یاراں دوزخ میں سالک کی کردار نگاری خوب صورت اور فطری ہے۔رپورتاژ کے اصولوں کے مطابق یہ زندہ کردار ہیں۔اس کتاب میں سالک کی حب الوطنی بوجوہ بڑھی ہوئی ہے۔اس لیے انھوں نے اپنے ساتھی قیدیوں کے برے رویے کا ذکر نہیں کیا۔دو سال کی قید میں ایسا ہونا غیر فطری بات نہیں لیکن سالک نے اس کا ذکر نہیں کیا۔اس لیے ان کرداروں کے مثبت پہلو ہی سامنے آئے ہیں۔

سالک نے ہمہ یاراں دوزخ میں بہت خوب صورت شاعرانہ اور ادبی نثر لکھی ہے۔فارسی تراکیب کا استعمال عام ہے لیکن مجموعی تاثر اتنا مشکل بھی نہیں کہ غرابت پیدا ہو۔اس سلسلے میں سالک نے مختلف انداز اپنائے ہیں جہاں فکر اور فلسفے کی بات کی ہے،وہاں طرز نگارش مشکل ہے۔عام واقعات کے بیان میں سادہ انداز اور مزاحیہ پیرایہ اختیار کیا ہے۔یہاں تقریباً وہی اسلوب ہے جو مزاح اور غم کی آمیزش میں ہے۔عام

واقعات کے بیان میں سالک کا انداز مزاح کا اور زبان سادہ ہے،غم کے اظہار میں ان کا انداز حزیں اور زبان مشکل ہے،مثلاً:

> گرد و پیش میں بہت کچھ دیدنی تھا'خون مسلم کی ارزانی 'اسیروں کا سوز نہانی 'پناہ گزینوں کی خانہ ویرانی اور فاتحین کی شادمانی ...... لیکن ذوق تماشا نے ساتھ چھوڑ دیا۔[۲۱]

اس اقتباس میں قوافی کے ساتھ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے کیا گیا ہے ۔انسان عموماً خوش کن لمحات کو خوب صورتی سے بیان کرتا ہے اور غم کے بیان میں اس کا انداز براہ راست اور سادہ ہوتا ہے جب کہ سالک نے غم کی روداد مشکل پیرائے میں بیان کی ہے ۔

صدیق سالک بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں ۔قید و بند کی صعوبتوں میں حس مزاح برقرار رکھنا بہت مشکل امر ہے ۔کسی دوسرے شخص یا صورت واقعہ پر ہنسنا یا ہنسی کے پہلو تلاش کرنا بہت آسان ہے لیکن ایک ناہموار صورت حال سے گذرتے ہوئے اس ناہمواری پر ہنسنا مشکل کام ہے ۔موضوعی اعتبار سے دیکھیں تو سالک نے زیادہ تر ہندوستانی لوگوں کی خامیوں،تنگ نظری اور برے سلوک پر طنز آمیز لہجہ اختیار کیا ہے اس کے علاوہ قیدیوں کی حالت زار کو دکھ کے ساتھ مزاح کے پیرائے میں بھی بیان کیا ہے جیل جیسی محدود جگہ پر واقعاتی مزاح پیدا کرنے کے عناصر بھی کم تھے اس لیے زیادہ تر سالک نے لفظی مزاح سے کام لیا ہے ۔ہندوستانی رویے پر طنز کرتے ہوئے ان کا مزاح خفگی کی طرف مائل نظر آتا ہے مثلاً:

> اپنے نئے کاشانے میں پہنچ کر گرد و پیش پر نگاہ ڈالی تو سب سے پہلے سؤر ہی سؤر نظر آئے (میری مراد اصلی سؤروں سے ہے) بھورے بھورے' کالے کالے'موٹے موٹے' تازے تازے یہ ہمارے بلاک کے پیچھے گندے نالے میں محو خرام تھے ۔میرے خیال میں ان کی وہاں موجودگی محض اتفاقی تھی ۔ان کا ہمارے استقبال سے کوئی تعلق نہ تھا۔کیونکہ اس کام کے لیے کوئی سوسوا سو بھارتی سپاہی اور افسر موجود تھے ۔[۲۲]

دشمن کے لیے ناموزوں القاب استعمال کرنا مزاح کی کوئی اعلیٰ قسم نہیں پھر پہلے جملے میں جو ابہام کی خوب صورتی تھی اسے بھی اگلے جملے میں واضح کر کے عامیانہ پن کا شکار کر دیا ہے ۔

لفٹیننٹ کرنل گھن پتی کے متعلق جملے کا انداز ملاحظہ ہو:

> گھن پتی اپنی گھن سے لبریز زبان کو کتے کی دم کی طرح تیز تیز چلانے لگا۔[۲۳]

شخص مذکور کے نام کی نسبت سے ''گھن'' کا لفظ استعمال کیا ہے' لیکن صنعت تجنیس کی خوبصورتی ان کی نفرت کے آگے ماند پڑ جاتی ہے۔

لفظی مزاح میں صنعت تضاد کی مثال:

اس کا نام شہباز تھا مگر وہ شکل وصورت سے مولہ لگتا تھا۔[۲۴]

'رعایت لفظی' سالک کا مزاح پیدا کرنے کا پسندیدہ حربہ ہے۔

میجر ملک کسی کو کیچر اور کسی کو ڈانٹ ڈپٹ پلا کر چلتا کر دیتا۔[۲۵]

بشیر صاحب نے میری آنکھ کی مزاج پرسی کی اور میجر ملک نے میری[۲۶]

میجر اقبال کے ساتھ والی چارپائی پر ایک اور صاحب تھے جنھیں شاعری کے علاوہ بھی کوئی ذہنی مرض تھا۔[۲۷]

ہمہ یاراں دوزخ کی سب سے اہم خصوصیت اس کی شاعرانہ نثر ہے۔ان کی تمام کتابوں کے مقابلے میں اس کی نثر بہت ادبی شاعرانہ اور خوبصورت ہے،اشعار کثرت سے درج کیے گئے ہیں۔مختلف شعرا کے تقریباً ستر (۷۰) اشعار اور مصرعے لکھے ہیں۔اس کا ایک سبب قید بھی ہو سکتی ہے جہاں دنیا کے عملی مشاہدے کے بجائے تخیل کی کارفرمائی زیادہ تھی۔جس طرح مولانا ابوالکلام آزاد نے غبار خاطر میں بڑی تعداد میں اشعار درج کیے ہیں۔بہرحال یہ صدیق سالک کے شاعرانہ ذوق کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

رپورتاژ کی تعریف اور خصوصیات کے حوالے سے ہمہ یاراں دوزخ کا جائزہ لیں تو رپورتاژ کی بیشتر خصوصیات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے،مثلاً:

۱۔ یہ ایک حقیقی واقعے یعنی جنگی قید سے متعلق ہے۔

۲۔ واقعات کے ساتھ کردار حقیقی ہیں۔

۳۔ زمانی تاریخ کا تعین کیا گیا ہے۔

۴۔ واقعات کے ساتھ مصنف کے جذبات شامل ہیں۔

۵۔ مصنف کی ذات بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔

۶۔ داخل اور خارج کا حسین امتزاج ہے۔

۷۔ واقعے کے فوراً بعد بلکہ واقعات کے ساتھ ساتھ لکھا گیا ہے۔

۸۔ زبان وبیان ادبی وشاعرانہ محاسن کی حامل ہے۔

بعض ناقدین نے رپورتاژ کو سفرنامے کی ہی ایک شکل قرار دیا ہے۔ڈاکٹر انور سدید کے بقول:

سفرنامے سے سفرنامے کو منہا کر کے سامنے کی دیکھی ہوئی حقیقت اور صورت واقعہ کو ادبی صورت دی جائے تو اس قسم کی رپورٹ کو اصطلاحاً رپورتاژ (Reportage) کہتے ہیں۔ اخبار کا واقعہ' جیسے کا آنکھوں دیکھا حال' اور منظر کی رپورٹ' رپورتاژ' کی ابتدائی صورتیں شمار کی گئیں ہیں۔[۲۸]

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمہ یاراں دوزخ رپورتاژ کی ذیل میں آئے گا، کیونکہ اس میں انھوں نے ڈھاکہ سے کلکتہ تک کے سفر کا حال اور اپنی قلبی کیفیت بڑے موثر انداز میں بیان کی ہے۔

ڈاکٹر ظہور احمد اعوان، ہمہ یاراں دوزخ کے رپورتاژ ہونے کی دلیل میں لکھتے ہیں:

مصنف نے خود اسے رپورتاژ نہیں کہا لیکن یہ رپورتاژ کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔اس میں سچی روداد ہے لمحہ بہ لمحہ کہانی ہے۔ہنگامی واقعات ہیں۔آنکھوں دیکھا حال ہے سچے کردار اور مکالمے ہیں خارجی مناظر' داخلی کیفیات ہیں' قہقہے' مسکراہٹیں' حرکت' سفر' خوف' درد' چیخیں ہیں اوپر سے مصنف کے ادیبانہ اسلوب' کمال کی مرقع کاری' دردآگیں لمحوں کی عکس بندی ایسی ہے کہ آدمی اسے ایک ناول اور سفرنامے کی طرح پڑھتا ہے تحریر کے جذباتی زیروبم میں برابر کا شریک ہوجاتا ہے رونے والوں کے ساتھ روتا ہے اور ہنسنے والوں کے ساتھ ہنستا ہے۔ مصنف اس تحریر کا مرکزی کردار ہے۔اس میں تاریخیں' مہینے سال' گھنٹے' منٹ تک گنوائے گئے ہیں۔کتاب سچے ٹریجک واقعات کی رپورٹنگ ہونے کے باوجود ادبی حسن کاری سے بے نیاز نہیں۔[۲۹]

ڈاکٹر انور سدید نے ہمہ یاراں دوزخ کو رپورتاژ قرار دیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

مسعود مفتی کا رپورتاژ لمحے سقوط ڈھاکہ کے آخری ایام کی حقیقت آفرین تصویر سامنے لاتا ہے۔یہ رپورتاژ چونکہ ہنگامی حالات میں لکھا گیا تھا اس لیے اس میں بے ساختگی فطری انداز میں شامل ہوگئی ہے۔صدیق سالک کا رپورتاژ ہمہ یاراں دوزخ ایک جنگی قیدی سالک کا رپورتاژ ہے۔یہ دونوں رپورتاژ مصنفین کے نقطۂ نظر سے وطن دوستی اور پاکستانیت کے

جذبے کو بڑی خوبی سے آشکار کرتے ہیں۔[30]

عظیم مزاح نگار اور سالک کے قریبی دوست سید ضمیر جعفری نے بھی اپنے مضمون "طلسمی مندری والی کتاب" میں ہمہ یاراں دوزخ کو رپورتاژ قرار دیا ہے۔[31]

اس بحث اور دلائل سے واضح ہوتا ہے کہ ہمہ یاراں دوزخ میں رپورتاژ کی بہت سی خصوصیات ہیں جو اسے دوسرے رپورتاژوں سے ممتاز کرتا ہے وہ واقعے کی زمانی طوالت ہے عموماً رپورتاژ میں بیان کردہ واقعہ دو سالوں پر محیط نہیں ہوتا۔ رپورتاژ عموماً کانفرنسوں یا مختصر مدت کے واقعے پر لکھے گئے ہیں جب کہ سالک کا تجربہ دو سال طویل ہے۔ لیکن بنظر غائر جائزہ لیں تو دو سال کی قید سالک کے لیے داخلی طور پر اکائی کی حیثیت رکھتی ہے یا کائی مختصر بھی ہو سکتی ہے اور طویل بھی۔

بطور رپورتاژ ہمہ یاراں دوزخ کی سب سے بڑی خصوصیت مصنف کی داخلیت ہے۔ سالک نے قید میں خود شناسی اور خدا شناسی کے مراحل بطریق احسن طے کیے ہیں۔ یہ امر بھی اہم ہے کہ وہ اپنے احساسات دیانت داری سے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں چاہے وہ کسی قسم کے ہوں۔ اچھے رپورتاژ کی طرح سالک نے داخل سے خارج نہیں بلکہ خارج سے داخل کا سفر کیا ہے اور خارجی واقعے سے متاثر ہو کر قلبی واردات کو بیان کیا ہے۔

حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف ایجوکیشن، بنک روڈ، لاہور۔

۱۔ رفیع الدین ہاشمی، اصناف ادب (لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء)، ص ۱۷۰۔

۲۔ ابو الاعجاز صدیقی، اصناف ادب (لاہور: نگینہ پبلشرز، ۲۰۱۲ء)، ص ۳۴۴۔

۳۔ طلعت گل، اردو ادب میں رپورتاژ کی روایت (دہلی: شبانہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء)، ص ۹۔

۴۔ انور سدید، اردو ادب کی مختصر تاریخ (لاہور: عزیز بک ڈپو، ۱۹۹۸ء)، ص ۷۰۹۔

۵۔ طلعت گل، محولہ بالا، ص ۲۔

۶۔ مسعود مفتی، "پیش لفظ" چہرے (اسلام آباد: اقرا، ۱۹۷۶ء)، ص ۶۔

۷۔ صدیق سالک، ہمہ یاراں دوزخ (لاہور: مکتبۂ قومی ڈائجسٹ، ۱۹۷۴ء)، ص ۲۵۔

۸۔ کرنل محمد خان، "مضمون مزاح اور مرثیہ" مشمولہ آخری سلیوٹ (لاہور: وطن دوست ادارہ، سن ندارد)، ص ۵۱۔

۹۔ صدیق سالک، ہمہ یاراں دوزخ (لاہور: مکتبہ اردو ڈائجسٹ، ۱۹۷۷ء)، ص۹۷–۹۸۔

۱۰۔ اختر شیرانی، "لالہ طور" مشمولہ کلیات اختر شیرانی مرتبہ ڈاکٹر یونس حنی (لاہور: ندیم بک ہاؤس، ۱۹۹۳ء)، ص۳۵۷۔

۱۱۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۲۰۱۔

۱۲۔ مرزا حامد بیگ، "ہمہ یاراں دوزخ" مشمولہ ذہنی قلدریں ۱۹۷۶ء، ص۴۲۔

۱۳۔ سید ضمیر جعفری، "طلسمی مندری والی کتاب" مشمولہ کتابی چہرے (راولپنڈی: مکتبہ نیرنگ خیال، ۱۹۸۶ء)، ص۱۷۴۔

۱۴۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۷۔

۱۵۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۷۵۔

۱۶۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۹۸۔

۱۷۔ صدیق سالک، سلیوٹ (راولپنڈی: مکتبہ سرمد، ۱۹۸۹ء)، ص۱۶۷۔

۱۸۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۸–۱۹۔

۱۹۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۶۴۔

۲۰۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۰۰۔

۲۱۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۳۱۔

۲۲۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۴۷۔

۲۳۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۴۲۔

۲۴۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۲۴۲۔

۲۵۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۱۳۔

۲۶۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۸۹۔

۲۷۔ صدیق سالک، ۱۹۷۴ء، ص۱۸۲۔

۲۸۔ انور سدید، ص۶۱۲۔

۲۹۔ ظہور احمد اعوان، داستان رپورتاژ (پشاور: ادارہ علم وفن، ۱۹۹۹ء)، ص۱۲–۱۳۔

۳۰۔ انور سدید، ص۶۱۲۔

۳۱۔ سید ضمیر جعفری، کتابی چہرے (راولپنڈی: مکتبہ نیرنگ خیال، ۱۹۸۶ء)، ص۱۷۵۔

مآخذ

اعوان، ظہور احمد۔ داستان رپورتاژ۔ پشاور: ادارہ علم وفن، ۱۹۹۹ء۔

بیگ، مرزا حامد۔ "ہمہ یاراں دوزخ" ۔ مشمولہ ذہنی قلدریں، ۱۹۷۶ء۔

جعفری، سید ضمیر۔ "طلسمی مندری والی کتاب" ۔ مشمولہ کتابی چہرے۔ راولپنڈی: مکتبہ نیرنگ خیال، ۱۹۸۶ء۔

________۔ کتابی چہرے۔ راولپنڈی: مکتبہ نیرنگ خیال، ۱۹۸۶ء۔

خاں، کرنل محمد۔ "مضمون مزاح اور مرثیہ" ۔ مشمولہ آخری سلیوٹ۔ لاہور: وطن دوست ادارہ، بزم اردو۔

مالک، صدیق۔ہمہ یاراں دوزخ۔لاہور: مکتبہ قومی ڈائجسٹ، ۱۹۷۳ء۔

________۔ہمہ یاراں دوزخ۔لاہور: مکتبہ اردو ڈائجسٹ، ۱۹۷۷ء۔

________۔سلیوٹ۔راولپنڈی: مکتبہ سرمد، ۱۹۸۹ء۔

سدید، انور۔اردو ادب کی مختصر تاریخ۔لاہور: عزیز بک ڈپو، ۱۹۹۸ء۔

شیرانی، اختر۔"لالہ طور"۔مشمولہ کلیات اختر شیرانی۔مرتبہ ڈاکٹر یونس حسنی۔لاہور: ندیم بک ہاؤس، ۱۹۹۳ء۔

صدیقی، ابوالاعجاز۔اصناف ادب۔لاہور: نگینہ پبلشرز، ۲۰۱۲ء۔

گل، طلعت۔اردو ادب میں رپور تاژ کی روایت۔دہلی: شبانہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔

مفتی، مسعود۔"پیش لفظ"۔چہرے۔اسلام آباد: قمر، ۱۹۷۶ء۔

ہاشمی، رفیع الدین۔اصناف ادب۔لاہور: سنگ میل، ۱۹۹۱ء۔

بنیاد جلد ۶، ۲۰۱۵ء

رونلڈ کرسٹ

خورخے لوئس بورخیس: فکشن کا فن

انگریزی سے ترجمہ

محمد عمر میمن*

خورخے لوئس بورخیس (Jorge Luis Borges) کا یہ انٹرویو[1] جولائی ۱۹۶۶ء میں لیا گیا تھا۔ بورخیس قومی لائبریری (Bibliotheca Nacional) کا ڈائریکٹر ہے اور یہ گفتگو وہاں اس کے دفتر میں ہوئی۔ کمرا، جو گذرے وقتوں کے بوئینس آئرس کی یاد تازہ کر دیتا ہے، کوئی دفتر تو بالکل نہیں معلوم ہوتا بلکہ قریبی زمانے میں بحال کردہ لائبریری کا بڑا کشادہ اور اونچی چھت کا مربع حجرہ ہے۔ دیواروں پر متفرق دانش گاہی اسناد اور ادبی ستائش نامے اتنی بلندی پر آویزاں کیے گئے ہیں کہ بمشکل پڑھے جاتے ہیں، یوں گویا حجاب اور انکساری کے باعث اتنے اوپر لگائے گئے ہوں۔ پیرنیزی (Piranesi) کی کندہ کاری کے نقش بھی ہیں جن سے بورخیس کی کہانی ''The Immortal'' کے کابوسی پیرنیزی خرابے کے نقوش ذہن میں تیر جاتے ہیں۔ آتش دان کے اوپر ایک بڑی تصویر ہے۔ جب میں نے بورخیس کی سیکریٹری مس سوسانہ کنتیروس (Miss Susana Quinteros) سے اس کے بارے میں پوچھا تو اس نے مناسب مگر بلاقصد ایک بنیادی بورخسی مفہوم کی بازگشت میں جواب دیا، ''یہ اہم نہیں (No importa)، یہ ایک اور تصویر کی نقل ہے۔''

کمرے کے وتری طور پر متقابل کونوں میں کتابوں کی دو بڑی بڑی گردشی الماریاں رکھی ہیں جن میں، مس کیتیروس کے مطابق، وہ کتابیں ہیں جن سے بورخیس اکثر رجوع کرتا ہے۔ یہ ایک خاص ترتیب سے جمائی گئی ہیں جس میں تبدیلی نہیں ہوتی، تا کہ بورخیس، جو تقریباً نابینا ہے، انھیں جگہ اور جسامت کے لحاظ سے بآسانی نکال سکے۔ مثلاً، لغات کو ساتھ رکھا گیا ہے، جن میں ایک نسخہ پرانی، دوبارہ مضبوط پشتہ لگائی ہوئی، اور خوب استعمال شدہ *Webster's Encyclopedia Dictionary of the English Language* اور ایک انتہائی کثیر الاستعمال نسخہ اینگلو-سیکسن لغت کا بھی شامل ہیں۔ دوسری جلدوں میں الٰہیات اور فلسفے سے لے کر ادب اور تاریخ پر انگریزی اور جرمن کتابوں کے علاوہ مکمل *Pelican Guide to English Literature*، ماڈرن لائبریری کی مطبوعہ فرانسس بیکن کی *Selected Writings*، ہولینڈر (Hollander) کی *The Poetic Edda, The Poems of Catullus* فورسائتھ (Forsyth) کی *Geometry of Four Dimensions*، Harrap کے انگریزی کلاسکس، Parkman کی *The Conspiracy of Pontiac* اور چیمبرز کا *Beowulf* کا ایڈیشن ہیں۔ مس کیتیروس نے بتایا کہ قریبی دنوں میں بورخیس *The American Heritage Picture History of the Civil War* کا مطالعہ کرتا رہا ہے، اور کل رات ہی واشنگٹن اِرونگ کی *The Life of Mahomet* گھر لے گیا ہے جہاں اس کی والدہ، جو نوّے سے متجاوز عمر کی ہیں، اسے کتابیں پڑھ کر سناتی ہیں۔

بورخیس ہر روز اواخرِ ظہر لائبریری پہنچتا ہے اور حسبِ عادت خطوط اور نظمیں املا کراتا ہے، اور مس کیتیروس انھیں ٹائپ کر کے سناتی ہے۔ بورخیس کے ردوبدل کرنے کے بعد، جب تک وہ مطمئن نہ ہو جائے، ہر نظم کی دو یا تین، اور کبھی تو چار کاپیاں بناتی ہے۔ بعض دوپہر وہ اسے کتابیں پڑھ کر سناتی ہے، اور وہ دورانِ قراءت اس کا انگریزی تلفظ درست کرتا جاتا ہے۔ کبھی کبھار، جب وہ غور و فکر کرنا چاہتا ہے تو اپنے دفتر سے اٹھ کر لائبریری کے قبہ دار کمرے میں نکل آتا ہے اور ہولے ہولے چکر لگانے لگتا ہے۔ لیکن وہ ہمہ وقت اتنا گمبھیر نہیں ہوتا، مس کیتیروس زور دے کر کہتی ہے، اس بات کی تصدیق کرتے ہوئے جس کی توقع آدمی اس کی نگارشات کو پڑھتے ہوئے کرسکتا ہے۔ ''ہمیشہ ہی کچھ نہ کچھ لطیفے بھی ہوتے ہیں، چھوٹے چھوٹے عملی مذاق۔''

جب بورخیس اپنی گول سی چپٹی ٹوپی اور فلینل کا گہرا سرمئی سوٹ پہنے، جو اس کے شانوں سے ڈھیلے

ڈھالے انداز میں لٹک رہا ہوتا ہے اور جوتوں کے پاس پہنچتے پہنچتے جھول کھانے لگتا ہے۔ لائبریری میں داخل ہوتا ہے تو سب ایک لمحے کے لیے مہر بہ لب ہو جاتے ہیں، شاید احتراماً، یا شاید اس شخص کے لیے جو کالا نابینا نہیں ہے قدر شناسی کی زائیدہ جھجک کے سبب۔ چلنے کا انداز محتاط ہے اور ہاتھ میں چھڑی رکھتا ہے، جس کا استعمال عصائے غیب گوئی کے طور پر کرتا ہے۔ پستہ قد اور سر کے بال کچھ اس طرح کھڑے ہوئے کہ کسی قدر غیر حقیقی نظر آتا ہے۔ خط و خال مبہم سے جنھیں عمر نے نرما اور جلد کی پیلاہٹ نے جزوی طور پر محو کر دیا ہے۔ آواز بھی کمزور سی، تقریباً یکساں، اور شاید آنکھوں کے غیر مرتکز تاثر کے باعث ایسا لگتا ہے جیسے اس کے چہرے کے پیچھے کسی اور شخص سے آ رہی ہو۔ اس کی حرکات اور تاثرات میں تبدیلی ہے ــــ ایک پپوٹے کا اضطراراً ڈھلکنا امتیازی نشان ہے۔ اس کے باوجود، جب وہ ہنستا ہے ــــ اور وہ اکثر ہنستا ہے ــــ تو اس کے خط و خال شکن آلود ہو کر واقعی ایک کج رو استفہامیہ علامت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں؛ پھر اس کی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ ہاتھ کو جاروبی انداز میں حرکت دے کر، یا جیسے کچھ ہٹا رہا ہو، میز پر رکھ دے گا۔ اس کے بیشتر بیانات انشائیہ سوالات کی شکل میں ہوتے ہیں، لیکن حقیقی سوال کے ضمن وہ کبھی تو ہراساں تجسس اور کبھی محجوب، تقریباً قابلِ رحم بے یقینی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ جب چاہتا ہے، جیسے کوئی لطیفہ بیان کرتے وقت، تو کرارا ڈرامائی لہجہ اختیار کر لیتا ہے۔ وہ جس انداز میں اوسکر وائلڈ کے یک سطری اقتباس ادا کرتا ہے وہ کسی ایڈورڈین اداکار کے ساتھ انصاف کر سکتے ہیں۔ اس کی ادائیگی تلفظ ایسی نہیں کہ اس کی زمرہ بندی آسانی سے کی جا سکے: وسیع المشرب شیوۂ سخن جو ہسپینی پس منظر سے ابھر رہا ہو، جو درست انگلش گفتار کا پروردہ ہو اور جس نے امریکی فلموں کا اثر قبول کیا ہو۔ (یقیناً کسی انگریز نے 'پیانو'("pino") کا تلفظ 'پی اے نو'("pieno") کبھی نہیں کیا ہوگا، نہ کسی امریکی نے ''annihilates'' کا ''a-nee-hilates''۔) اس کی ادائیگی کی امتیازی خصوصیت وہ انداز ہے جس میں بولتے وقت الفاظ غیر واضح تلفظ میں ایک دوسرے میں سبج کے ساتھ مدغم ہوتے چلے جاتے ہیں، اور لاحقوں کو رخصت دے دیتے ہیں کہ وہ بتدریج زائل ہو جائیں، کچھ اس طرح کے "couldn't" اور "could" میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا۔ بورخیس حسبِ منشا عامیانہ اور غیر رسمی زبان استعمال کر سکتا ہے، لیکن زیادہ تر اس کی انگریزی مستعلیق اور کتابی ہوتی ہے، اور، ظاہر ہے، اس قسم کے فقروں جیسے "that is to say" اور "wherein" پر تکیہ کرتا ہے۔ اس کے جملے "and then" یا منطقی "consequently" میں پروئے ہوتے ہیں۔

سب سے بڑھ کر، بورخیس شرمیلا آدمی ہے۔ خلوت پسند، حتیٰ کہ فروتن، وہ ممکنہ حد تک ذاتی باتوں سے گریز کرتا ہے اور اپنے بارے میں سوالات کا ترچھا سا جواب دیتا ہے، اور یہ دوسروں ادیبوں کے ذکر کے ذریعے، انھیں کے الفاظ میں، حتیٰ کہ انھیں کی کتابوں کا ذکر نکال کر، گویا یہ خود اس کے اپنے خیالات کے ترجمان ہوں۔

بورخیس کی انگریزی کے مکالماتی انداز کو اس انٹرویو میں قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے— جو بڑے یقینی طور پر اس کی نگارشات کی زبان کے برعکس ہے اور اس کی اس زبان کے قربت کا مظہر ہے جو اتنے واضح طور پر اس کی تحریر کی نشو ونما میں اہم رہی ہے۔

***

انٹرویور: آپ کو ہماری گفتگو ریکارڈ کرنے پر کوئی اعتراض تو نہیں؟

خورخے لوئس بورخیس: نہیں، نہیں۔ آپ اپنی مشین تیار کریں۔ یہ ایک رکاوٹ ہے، لیکن میں اس طرح بات کرنے کی کوشش کروں گا گویا یہ یہاں موجود ہی نہ ہو۔ اچھا، آپ کہاں کے ہیں؟

انٹرویور: نیویارک۔

بورخیس: اچھا، نیویارک۔ میں وہاں گیا تھا، بہت پسند آیا— میں نے خود سے کہا: "ہاں، میں نے اسے تعمیر کیا ہے، یہ میرا بنایا ہوا ہے۔"

انٹرویور: آپ کی مراد ان فلک بوس عمارتوں سے ہے سڑکوں کی ان بھول بھلیوں سے؟

بورخیس: ہاں، بالکل۔ میں سڑکوں پر گھومتا پھرا تھا— ففتھ ایوینیو— اور راستا کھو بیٹھا تھا، لیکن لوگ بڑے ہمدرد ثابت ہوئے۔ یاد آتا ہے کہ میں نے اپنے کام کے بارے میں دراز قامت، شرمیلے سے نوجوانوں کے سوالات کے جواب دیے تھے۔ ٹیکسس میں مجھے خبردار کیا گیا تھا کہ نیویارک میں ذرا چوکنا رہوں، لیکن یہ مجھے پسند آیا۔ ہاں تو، آپ تیار ہیں؟

انٹرویور: جی، مشین چل رہی ہے۔

بورخیس: اچھا تو شروع کرنے سے پہلے، یہ بتائیں کس قسم کے سوالات کریں گے؟

انٹرویور: زیادہ تر آپ کے کام اور انگریزی کے ان ادیبوں کے بارے میں جن میں آپ نے

دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔

بورخیس: خیر، یہ ٹھیک ہے۔ کیونکہ اگر آپ مجھ سے نوعمر معاصر ادیبوں کے بارے میں پوچھتے تو بھئی افسوس کہ میں ان کے بارے میں بہت کم جانتا ہوں۔ میں پچھلے سات سال سے قدیم انگلش اور قدیم نورس (Old Norse) کے بارے میں کچھ جاننے کے لیے اپنی سی تگ ودو کر رہا ہوں جو، ظاہر ہے، زمان و مکان دونوں کے اعتبار سے ارجنٹینا اور ارجنٹینی ادیبوں سے بہت دور افتادہ ہیں — نہیں؟ اس کے برخلاف، اگر مجھے *Finnsburg Fragment* یا *Battle of Brunanburg* کے نوحوں کے بارے میں بولنا پڑے تو...

انٹرویور: آپ ان کے بارے میں بات کرنا چاہیں گے؟

بورخیس: نہیں، ضروری نہیں۔

انٹرویور: آپ کو اینگلو-سیکسن اور قدیم نورس کے مطالعے کی تحریک کس چیز نے دلائی؟

بورخیس: اس کی شروعات میری استعارے میں دلچسپی سے ہوئی۔ پھر یہ کہ میں نے کسی کتاب میں — شاید اینڈریو لینگ (Andrew Lang) کی *History of English Literature* میں — میں نے kennings[۲] کے بارے میں پڑھا، جو قدیم انگریزی شاعری میں استعارے کے لیے استعمال ہوتا ہے، اور کہیں زیادہ پیچیدہ انداز میں قدیم نورس شاعری میں۔ پھر میں نے قدیم انگریزی کا مطالعہ شروع کیا۔ ان دنوں، یا بلکہ آج، کئی برسوں کے مطالعے کے بعد، میری دلچسپی اب اور استعارے میں نہیں رہی کیونکہ میرے خیال میں اس کا استعمال خود شاعروں کے لیے اچھا خاصا بارِ گراں بن گیا تھا — کم از کم قدیم انگریزی شاعروں کے لیے۔

انٹرویور: آپ کا مطلب ہے استعارے کا بکثرت استعمال؟

بورخیس: ان کی تکرار، ان کا بار بار استعمال، 'سمندر' کے بجائے "hranräÃd, waelräd" یا 'وہیل مچھلی کا راستا' کا بار بار استعمال — اس قسم کی چیز — اور 'جہاز' کے بجائے 'سمندری چوب' اور 'سمندری گھوڑا'۔ بالآخر میں نے انھیں استعمال نہ کرنے کا فیصلہ کر ڈالا، میرا مطلب 'استعارہ'۔ لیکن اسی اثنا میں مَیں نے زبان پڑھنی شروع کر دی تھی، اور مجھے اس سے واقعی عشق ہو گیا۔ اب میں نے ایک ٹولی جمع کر لی ہے — ہم کوئی

چھ سات طالب علم ہیں — اور تقریباً ہر روز پڑھتے ہیں۔ ہم *Beowulf, Finnsburg Fragment* اور *The Dream of the Rood* کے ممتاز حصے پڑھتے ہیں۔ ان کے علاوہ King Alfred کی نثر بھی پڑھ رہے ہیں۔ اب ہم نے قدیم نورس سیکھنی شروع کر دی ہے، جو قدیم انگریزی کی کسی قدر ہم رشتہ ہے۔ میرا مطلب ہے ان کی لفظیات واقعی بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ قدیم انگریزی Low German اور Scandinavian کی درمیانی منزل میں ہے۔

انٹرویور: آپ کو رزمیہ ادب سے ہمیشہ دلچسپی رہی ہے، ایسا نہیں؟

بورخیس: ہاں، ہمیشہ۔ مثال کے طور پر، بہتیرے لوگ فلم دیکھنے جاتے ہیں اور وہاں آنسو بہاتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا رہا ہے، میرے ساتھ بھی ہوا ہے۔ لیکن میرے آنسو جذباتی مواد پر کبھی نہیں بہے ہیں، یا رقت انگیز واقعات پر۔ لیکن، مثلاً، جب میں نے Joseph von Sternberg کی اولین گینگسٹر فلمیں دیکھیں، تو یاد آتا ہے ان کے کسی رزمیہ لمحے میں — یعنی کہ شکاگو کے گینگسٹر کس بہادری سے موت کا سامنا کر رہے ہیں — آنکھیں آنسوؤں سے تر بتر ہو جاتیں۔ رزمیہ شاعری غنائی یا حزنیہ شاعری کے مقابلے میں مجھ پر زیادہ اثر کرتی ہے۔ اب اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ میرا تعلق عسکری خاندان سے ہے۔ میرے دادا، کرنل فرانسسکو بورخیس لفنور، سرحدی جنگوں میں انڈینز سے نبرد آزما ہوئے تھے، اور ایک انقلاب میں کام آئے۔ میرے سکڑ دادا کرنل سواریز نے اسپینیوں کے خلاف آخری عظیم جنگوں میں سے ایک میں پیرو کے گھڑسوار دستے کے بلّے کی قیادت کی تھی۔ کئی پشتوں پہلے کے ایک چچا نے San Martin کی فوج کے ہراول دستے کی قیادت کی تھی — تو بھئی اس قسم کی چیزیں۔ اور میری ایک دور کی نانی روسس Rosas [۳] کی بہن تھی — میں اس رشتے پر کوئی خاص فخر نہیں محسوس کرتا ہوں کیونکہ میرے خیال میں روسس اپنے وقت میں ایک طرح کا پیرون (Perón) تھا، تاہم یہ تمام باتیں ارجنٹینی تاریخ سے میرا رشتہ جوڑتی ہیں اور اس سے بھی کہ آدمی کو بہادر ہونا چاہیے — نہیں؟

انٹرویور: لیکن وہ کردار جن کا آپ اپنے رزمیہ سورماؤں کے طور پر انتخاب کرتے ہیں — مثال کے طور پر گینگسٹرز — تو یہ عام طور پر رزمیہ تصور نہیں کیے جاتے، یا کیا جاتے ہیں؟ اس کے باوجود آپ کو یہاں رزمیہ نظر آتا ہے؟

بورخیس: میرے خیال میں شاید ان میں ایک نوع کا رزمیہ ہوتا ہے — نہیں؟

انٹرویور: آپ کا مطلب ہے کہ چونکہ پرانی طرز کا رزمیہ ہمارے لیے اب اور ممکن نہیں رہا،تو ہمیں اس قسم کے کردار کو اپنا ہیرو تصور کرنا چاہیے؟

بورخیس: میرے خیال میں جہاں تک رزمیہ شاعری، بلکہ رزمیہ ادب کا تعلق ہے—اگر ہم آج اس کی توقع T. E. Lawrence کی *Seven Pillars of Wisdom* یا بعض کپلنگ جیسے شاعروں، مثلاً، اس کی "Harp Song of the Dane Women" سے، یا حتیٰ کہ اس کی کہانیوں سے کرتے ہیں—جب کہ ادبی لوگوں نے اپنے رزمیہ فرائض سے غفلت برتی ہے،تو عجب کیا کہ یہ Westerns ہیں جنھوں نے رزمیے کو ہمارے لیے بچائے رکھا ہے۔

انٹرویور: میں نے سنا ہے کہ آپ نے West Side Story نامی فلم کئی بار دیکھی ہے۔

بورخیس: ہاں، کئی بار۔ظاہر ہے، West Side Story کوئی Western نہیں۔

انٹرویور: نہیں،لیکن آپ کے لیے اس میں وہی رزمیہ اوصاف نہیں؟

بورخیس: ہاں، میرے خیال میں تو ہیں۔اس صدی میں، مَیں کہتا ہوں، ہولی ووڈ نے رزمیے کی روایت کو غیر متوقع طور پر دنیا کے لیے بچائے رکھا ہے۔جب میں پیرس گیا،تو لوگوں کو چونکانے کو دل چاہا۔ چنانچہ جب انھوں نے پوچھا—انھیں پتا تھا کہ مجھے فلموں سے دلچسپی ہے، یا رہی تھی، کیونکہ اب میری بصارت کافی دھندلا گئی ہے—ہاں تو جب انھوں نے پوچھا، ''آپ کو کس قسم کی فلمیں پسند ہیں؟''تو میں نے کہا، ''بے لاگ لپٹ پوچھیں تو مجھے Westerns سب سے زیادہ پسند ہیں۔''وہ سب فرانسیسی تھے اور سبھوں نے مجھ سے اتفاق کیا۔بولے، ''ظاہر ہے، ہم Hiroshima mon amor یا L'Année dernière à Marienbad جیسی فلمیں فرض کے طور پر دیکھتے ہیں،لیکن جب لطف اندوزی مقصود ہو،تفریح بازی کرنی ہو، خوب چٹخارے لینے ہوں،تو امریکی فلمیں دیکھتے ہیں۔''

انٹرویور: تو گویا یہ فلم کے محتویات، ادبی محتویات' ہیں نا کہ تیکنیکی پہلو جن سے آپ کو دلچسپی ہے؟

بورخیس: مجھے فلموں کے تیکنیکی پہلوؤں کا بہت کم علم ہے۔

انٹرویور: اگر موضوع کا رخ آپ کے فکشن کی طرف پھیرنے کی اجازت ہو، کیا اپنے قول کی وضاحت کریں گے کہ آپ نے کہانیاں لکھنے کی ابتدا بڑی جھجک کے ساتھ کی۔

بورخیس: ہاں، جوانی میں کافی بزدل ہوا کرتا تھا۔اس زمانے میں مَیں خود کو شاعر سمجھتا تھا۔ یہ ڈر لگا رہتا کہ اگر کہانی لکھی تو لوگ مجھے وہ اجنبی خیال کریں گے جو ممنوعہ میدان میں کود پڑا ہے۔ پھر ایک حادثہ پیش آیا۔ اگر آپ میرے سر کو یہاں چھوئیں تو ایک زخم کا نشان نظر آئے گا۔ آپ یہ گومڑ محسوس کر رہے ہیں؟ مجھے کوئی پندرہ روز ہسپتال میں گذارنے پڑے۔ کابوسوں اور بے خوابی کا شکار رہا۔ بعد میں بتایا گیا کہ میری جان خطرے میں تھی لیکن اچھی بات یہ ہے کہ آپریشن کامیاب رہا۔ اب مجھے اپنی دماغی سلامتی کا خطرہ لاحق ہو گیا۔ میں نے کہا: ''شاید اب کبھی نہ لکھ سکوں۔'' اس صورت میں میری زندگی تقریباً ختم ہو جائے گی کیونکہ ادب میرے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ میں اپنی نگارش کو کوئی خاص عمدہ سمجھتا ہوں، بلکہ اس لیے کہ میں لکھے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اگر نہ لکھ سکوں تو، یوں سمجھیے، ایک طرح کی ندامت محسوس ہوتی ہے — نہیں؟ خیال آیا، مضمون یا نظم لکھنے کی کوشش کیوں نہ کروں۔ پھر سوچا، ''سیکڑوں مضامین اور نظمیں پہلے لکھ چکا ہوں۔ اگر اب نہ لکھ پاؤں تو فوراً پتا چل جائے گا کہ معاملہ ختم شد، کہ میرے لیے سب کچھ ختم ہو گیا ہے۔'' تو میں نے کوئی ایسی چیز لکھنے کا خیال کیا جو پہلے نہیں آزمائی تھی — نا کام رہا تو تعجب نہیں ہوگا کیونکہ آخر کہانیاں لکھوں ہی کیوں؟ کم از کم یہ مجھے ضربِ کاری کے لیے تیار تو کر دے گا، جان لوں گا اپنی استطاعت کی حد کو پہنچ گیا ہوں۔ میں نے ایک کہانی لکھی جس کا عنوان، یاد کرنے دیں، میرا خیال ہے "Hombre de la esquina rosada" تھا۔[۳] یہ سب کو بہت پسند آئی۔ میں نے اطمینان کا سانس لیا۔ تو اگر وہ ضرب میرے سر پہ نہ لگتی تو میں نے شاید کبھی کہانیاں نہ لکھی ہوتیں۔

انٹرویور: اور شاید کبھی آپ کا ترجمہ بھی نہ ہوا ہوتا؟

بورخیس: اور کسی نے میرا ترجمہ کرنے کا سرے سے سوچا ہی نہ ہوتا۔ تو یہ چوٹ بظاہر بری بباطن اچھی ثابت ہوئی۔ ان کہانیوں نے، کسی نہ کسی طرح، اپنی راہ نکال لی۔ یہ فرانسیسی میں ترجمہ ہوئیں، مجھے Formentor انعام ملا، اور پھر لگتا ہے میرا بہت سی دوسری زبانوں میں بھی ترجمہ ہوا۔ میرا پہلا مترجم ای وارّا (Ibarra) تھا۔ وہ میرا قریبی دوست تھا، اور اس نے میری کہانیوں کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ مجھے لگتا ہے اس نے انھیں بہت بہتر بنا دیا — نہیں؟

انٹرویور: ای وارّا پہلا مترجم تھا، کئی وانہیں؟

بورخیس: وہ اور روژے کئی وا (Roger Caillois)[۵]۔ پیرانہ سالی میں مجھے یوں محسوس ہونے لگا ہے کہ ساری دنیا میں بہت سے لوگوں کو میرے کام سے دلچسپی ہے۔ عجیب معلوم ہوتا ہے کہ میری نگارشات کا انگریزی، سویڈش، فرانسیسی، اطالوی، جرمن، پرتگالی، چند سلاوی زبانوں، اور ڈینش میں ترجمہ ہوا ہے۔ یہ بات ہمیشہ غیر متوقع طور پر پیش آتی ہے کیونکہ مجھے یاد آتا ہے جب میری کتاب چھپی تھی — میرے خیال میں ۱۹۳۲ء میں[۶] — تو سال کے آخر پر معلوم ہوا کہ اس کی کل سینتیس کاپیاں ہی بکی ہیں!

انٹرویور: کیا یہ کتاب *Universal History of Infamy*[۷] تھی؟

بورخیس: نہیں، نہیں۔ *History of Eternity*۔ پہلے میں چاہتا تھا کہ ہر خریدار کو تلاش کروں تاکہ کتاب کے لیے معذرت اور پھر اسے خریدنے کا شکریہ ادا کروں۔ اس کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ اگر آپ ان سینتیس آدمیوں کا خیال کریں — تو یہ سچ مچ کے لوگ تھے، میرا مطلب ہے ان میں سے ہر فرد ایک چہرے کا مالک تھا، اس کا اپنا خاندان تھا، اور معینہ سڑک پر اپنا گھر۔ اگر آپ کتاب کی دو ہزار کاپیاں فروخت کریں، تو یہ ایسا ہی ہے جیسے ایک کاپی بھی فروخت نہیں کی کیونکہ دو ہزار بڑی تعداد ہے — میرا مطلب ہے، تخیل کی گرفت میں نہیں آسکتی۔ اس کے برخلاف، سینتیس لوگ — شاید سینتیس بھی بہت زیادہ ہیں، شاید سترہ بہتر رہتے یا بلکہ صرف سات ہی — پھر بھی سینتیس کم از کم تخیل کے دائرے میں تو آسکتے ہیں۔

انٹرویور: تعداد کی بات نکل آئی تو میں نے نوٹ کیا کہ بعض عدد آپ کی کہانیوں میں بہ تکرار استعمال ہوتے ہیں۔

بورخیس: ہاں، بالکل۔ میں انتہائی وہمی واقع ہوا ہوں۔ اس پر نادم ہوں۔ میں خود سے کہتا ہوں، تو ہم، بہر حال، پاگل پن کی ایک شکل ہے — ہے نا؟

انٹرویور: یا مذہب کی؟

بورخیس: خیر، مذہب، لیکن ... میرے خیال میں اگر آدمی ایک سو پچاس سال تک جیے تو وہ بالکل پاگل ہو چکا ہوگا — نہیں؟ کیونکہ وہ تمام چھوٹی چھوٹی علامات اس عرصے میں خوب موٹی تازی ہوتی رہی ہوں گی۔ خیر یہ اپنی جگہ، میں اپنی والدہ کو دیکھتا ہوں جو نوے سال کی ہیں، لیکن میرے مقابلے میں ان کے کہیں کم توہمات ہیں۔ اب یوں ہے کہ جب میں بوس ویل کی *Johnson* پڑھ رہا تھا، شاید دسویں بار، تو دریافت ہوا

کہ وہ تو توہمات سے سرتا سر بھرا ہوا ہے، ساتھ ساتھ دیوانگی سے بھی بہت خوف زدہ رہتا ہے۔ اس نے جو دعائیں لکھیں ہیں ان میں ایک چیز جو خدا سے مانگتا ہے وہ یہ کہ اسے پاگل نہ ہونے دے، تو ظاہر ہے یہ فکر اسے دامن گیر رہی ہوگی۔

انٹرویور: تو پھر کیا تو ہم کی وجہ سے ہی آپ ایک سے رنگ — سرخ، زرد، سبز — بار بار استعمال کرتے ہیں؟

بورخیس: لیکن کیا میں سبز استعمال کرتا ہوں؟

انٹرویور: اتنا زیادہ نہیں جتنے دوسرے رنگ۔ مگر دیکھیں میں نے کیا فضول حرکت کی، میں نے رنگ گن ڈالے...

بورخیس: نہیں، نہیں۔ اسے estilistica[۸] کہتے ہیں۔ یہاں یہ دانستہ ہے۔ نہیں، میرا خیال ہے آپ کو زرد مل جائے گا۔

انٹرویور: لیکن سرخ بھی تو ہے، یہ اکثر گلابی میں مدغم ہو جاتا ہے۔

بورخیس: واقعی؟ مجھے کبھی اس کا احساس نہیں ہوا تھا۔

انٹرویور: گو دنیا جیسے آج، گذشتہ کل کی آگ کی خاکستر ہو — یہ ایک استعارہ ہے جو آپ استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً آپ "Red Adam" کا ذکر کرتے ہیں۔

بورخیس: بھئی، میرے خیال میں عبرانی میں Adam 'سرخ زمین' کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ، یہ سننے میں بھلا لگتا ہے — نہیں؟ "Rojo Adan"۔

انٹرویور: ہاں، لگتا ہے۔ لیکن یہ وہ نہیں جو آپ دکھانا چاہتے ہیں: رنگ کے استعاراتی استعمال کے ذریعے دنیا کا انحطاط۔

بورخیس: میں کچھ نہیں دکھانا چاہتا۔ [قہقہہ۔] میرا کوئی مقصد نہیں۔

انٹرویور: تو کیا بس بیان کی خاطر؟

بورخیس: میں بیان کرتا ہوں۔ میں لکھتا ہوں۔ باقی رہا زرد رنگ کا معاملہ، اس کی طبعی وجہ ہے۔ جب میری بینائی جانے لگی، تو جو آخری رنگ نظر آیا، یا بلکہ جس آخری رنگ نے خود کو نمایاں کیا، کیونکہ ظاہر ہے

اب مجھے معلوم ہے کہ آپ کے کوٹ کا رنگ اس میز یا آپ کے عقب میں جو چوبی کام ہے اس جیسا نہیں ہے— تو آخری رنگ جو نمایاں معلوم ہوا وہ زرد تھا کیونکہ یہ رنگوں میں سب سے زیادہ روشن اور واضح ہوتا ہے۔ اسی لیے آپ کے یہاں امریکا میں Yellow Cab Company ہے۔ پہلے وہ ٹیکسیوں کو سرخ رنگنا چاہتے تھے۔ پھر کسی کو دریافت ہوا کہ رات کے وقت یا دھند میں زرد رنگ لال کے مقابلے میں بہتر طور پر نظر آجاتا ہے۔ تو اب ٹیکسیوں کا رنگ زرد ہوتا ہے کیونکہ انھیں آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ ہاں، تو جب میری بینائی جانے لگی، جب دنیا میرے سامنے سے معدوم ہونے لگی، تو ایک وقت ایسا آیا جب میرے دوست... بھئی وہ میرا مذاق اڑانے لگے کیونکہ میں ہمیشہ زرد رنگ کی ٹائی لگاتا تھا۔ پھر انھیں خیال آیا کہ زرد رنگ مجھے واقعی پسند ہے، حال آنکہ یہ بڑے ناگوار طور پر چمکیلا ہوتا ہے۔ میں نے کہا، "ہاں، تمھارے لیے ہوگا، میرے لیے نہیں، کیونکہ مجھے بس یہی دکھائی دیتا ہے!" میں دھند لکے کی دنیا میں رہتا ہوں یا بلکہ پردۂ سیمیں کے رنگ کی دنیا میں۔ لیکن زرد نمایاں ہوتا ہے۔ تو اس کی یہ وجہ ہو سکتی ہے۔ مجھے اوسکر وائلڈ کا چٹکلا یاد آتا ہے: اس کے کسی دوست نے زرد، سرخ وغیرہ رنگوں کی ٹائی لگائی ہوئی تھی، اور وائلڈ نے کہا، ارے میرے یار، کوئی بہرا ہی اس رنگ کی ٹائی لگا سکتا ہے!

انٹرویور: ہو سکتا ہے وہ اس زرد رنگ کی نیک ٹائی کی بات کر رہا ہو جو میں نے اس وقت لگا رکھی ہے۔

بورخیس: اوہ، اچھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ میں نے یہ چٹکلا ایک خاتون کو سنایا جو اس کا رمز سمجھنے سے نابلد رہی۔ بولی، "ظاہر ہے، اس کی وجہ یقیناً یہ رہی ہوگی کہ بہرا ہونے کے باعث وہ سن نہ سکا ہوگا کہ لوگ اس کی ٹائی کے بارے میں کیا کہہ رہے ہیں۔" اوسکر وائلڈ کو یہ سن کر مزہ آیا ہوتا— نہیں؟

انٹرویور: کاش میں اس پر اس کا جواب سن سکتا۔

بورخیس: ہاں، ظاہر ہے۔ میں نے کبھی نہیں سنا کہ کوئی چیز اتنے کامل طور پر غلط سمجھی گئی ہو۔ اسے کند ذہنی کا درجۂ کمال کہنا چاہیے۔ بالکل۔ وائلڈ کا تبصرہ ایک خیال کا مزے دار ترجمہ ہے: اسپینی اور انگریزی میں آپ 'چیختا ہوا رنگ' ("loud colour") کہتے ہیں۔ یہ ایک عام فقرہ ہے، لیکن اب یہ ہے کہ جو باتیں ادب میں کہی جاتی ہیں وہ ہمیشہ ایک جیسی ہوتی ہیں۔ اہم انھیں کہنے کا اسلوب ہوتا ہے۔ باقی رہی استعارے کی تلاش، مثلاً: جوانی میں مَیں ہمیشہ نئے نئے استعارے تلاش کرتا پھرتا تھا۔ پھر میں نے دریافت کیا کہ عمدہ استعارے

ہمیشہ ایک جیسے ہی ہوتے ہیں۔ میرا مطلب ہے وقت کو راہ سے تشبیہ دی جاتی ہے، مرگ کو نیند سے، زندگی کو خواب دیکھنے سے، اور یہی ادب کے بڑے سے بڑے استعارے ہیں کیونکہ یہ کسی بنیادی چیز سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اگر آپ استعارے ایجاد کرتے ہیں، تو یہ ایک ثانیے کے لیے چونکا تو سکتے ہیں، لیکن کوئی دیرپا اور عمیق تاثر پیدا نہیں کرتے۔ اگر آپ زندگی کو خواب سے تعبیر کرتے ہیں، تو یہ ایک خیال ہے، حقیقی خیال، یا کم از کم ہر فرد و بشر کو آئے بغیر نہیں رہ سکتا — نہیں؟ ''جو اکثر خیال میں آیا، لیکن کبھی اس عمدگی سے بیان نہ ہو سکا'' ("What oft was thought, but ne'er so well expressed")۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ اس سے بہتر ہے کہ لوگوں کو چونکا دینے کا خیال کیا جائے، ایسی چیزوں میں ربط کی تلاش کی جائے جو کبھی مربوط نہیں رہی ہوں، کیونکہ ان میں کوئی واقعی ربط نہیں ہوتا، تو یہ ساری مشق ایک طرح کی شعبدہ بازی ہے۔

انٹرویور: شعبدہ بازی — لفظوں کی؟

بورخیس: ہاں بالکل۔ صرف لفظوں کی۔ میں انھیں اصلی استعارے بھی نہیں کہوں گا کیونکہ اصلی استعارے میں دونوں شقیں/قضیے حقیقتاً مربوط ہوتے ہیں۔ مجھے صرف ایک استثنا ملا ہے — ایک عجیب، نیا، اور دلکش استعارہ جو قدیم نورس شاعری میں آیا۔ قدیم انگریزی شاعری میں لڑائی کو 'تلواروں کی بازی گری' یا 'نیزوں کی مڈبھیڑ' کہا جاتا ہے۔ لیکن قدیم نورس، اور میرے خیال میں کیلٹک (Celtic) شاعری میں بھی، لڑائی کو 'شبکۂ رجال' (web of men) کہتے ہیں۔ یہ انوکھی چیز ہے — ہے نا؟ کیونکہ جالے کی مخصوص بافت (pattern) ہوتی ہے، لوگوں کی بافت، un tejido۔ گمان ہوتا ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ کی جنگوں میں تلواروں اور نیزوں کے متقابل طرفوں میں ہونے کی صورت میں ایک قسم کا جالا سا بن جاتا ہو گا۔ ایک بالکل نیا استعارہ، میرے خیال میں، اور، ظاہر ہے، کابوسیت کے شائبے کا حامل بھی — نہیں؟ زندہ آدمیوں، زندہ چیزوں سے بافتہ جالا، اس کے باوجود جالا ہی، اس کے باوجود نقشہ ہی۔ بڑا اچنبھے کا استعارہ ہے — ہے نا؟

انٹرویور: عمومی انداز میں یہ جورج ایلیٹ کے *Middlemarch* میں استعمال کردہ استعارے سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں معاشرہ ایک جال ہے، جس کے ایک تار کو بقیوں کو چھیڑے بغیر سلجھایا نہیں جا سکتا۔

بورخیس: [بڑی دلچسپی کے ساتھ] یہ کس نے کہا ہے؟

انٹرویور: جورج ایلیٹ نے *Middlemarch* میں۔

بورخیس: اچھا، *Middlemarch*! ہاں، ظاہر ہے۔ آپ کا مطلب ہے کہ سارا علم ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے، ہر چیز ہر دوسری چیز سے منسلک ہے۔ بھئی، اسی وجہ سے تو رواقی فلاسفہ شگونوں میں یقین رکھتے تھے۔ جدید تو ہمات پر ڈی کوئنسی (De quincy) کا، اس کے سارے مضامین کی طرح، ایک دلچسپ مضمون ہے، جس میں اس نے رواقی نظریے کی وضاحت کی ہے۔ از بس کہ سارا علم واحد جاندار شے ہے، تو ان چیزوں کے درمیان جو بہت دور افتادہ معلوم ہوتی ہیں ایک تعلق ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، اگر تیرہ آدمی ساتھ کھانا کھا رہے ہوں تو ان میں سے ایک سال کے اندر اندر ضرور مر جائے گا: صرف جیزز کرائسٹ اور عشائے ربّانی کی وجہ سے نہیں بلکہ اس لیے کہ سب چیزیں آپس میں منسلک ہیں۔ اس نے کہا — پتا نہیں جملہ کس طرح ہے — کہ دنیا میں ہر چیز ساری کائنات کے مخفی شیشے یا آئینے کی مثل ہے۔

انٹرویور: آپ نے اکثر ان لوگوں کا ذکر کیا ہے جو آپ پر اثر انداز ہوئے ہیں، جیسے ڈی کوئنسی...

بورخیس: ڈی کوئنسی، بہت زیادہ، ہاں، اور جرمن میں شوپن ہاور۔ ہاں، پہلی عالمی جنگ کے دوران کارلائل میری قیادت کر رہا تھا — کارلائل، میں اسے خاصا ناپسند کرتا ہوں: میرا خیال ہے نازی ازم وغیرہ اس نے ایجاد کیا تھا، اس قسم کی چیزوں کا باپ دادا — خیر، میں نے کارلائل کے زیر اثر جرمن سیکھنی شروع کی اور ابتدا کانٹ کی *Critique of Pure Reason* سے کی۔ لیکن جیسے دلدل میں دھنس کر رہ گیا ہوں، ظاہر ہے، جس طرح بیش تر لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے — جس طرح بیش تر جرمنوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ پھر میں نے کہا، اچھا، ان کی شاعری پڑھ کے دیکھتا ہوں کیونکہ یہ مختصر ہوگی، کیونکہ شاعری مختصر ہوتی ہے۔ میں نے ہائنے کی *Lyrischies Intermezzo* اور ایک عدد انگریزی۔ جرمن لغت فراہم کی۔ دو تین ماہ کے ختم پر اندازہ ہوا کہ لغت کی مدد کے بغیر اچھا خاصا کام چلا سکتا ہوں۔ یاد آتا ہے کہ انگریزی کا جو پہلا ناول میں نے شروع سے آخر تک پڑھا وہ اسکاٹش ناول *The House with the Green Shutters* تھا۔

انٹرویور: یہ کس کی تصنیف ہے؟

بورخیس: ڈگلس نام کا کوئی شخص تھا۔ اس کے بعد ایک اور شخص — Cronin — نے اس پر ہاتھ

صاف کر کے اپنا *Hatters Castle* لکھا۔ وہی پلاٹ، تقریباً۔ کتاب اسکاٹ بولی میں لکھی گئی تھی—میرا مطلب ہے لوگ "money" کے بجائے "bawbees" اور "children" کے بجائے "bairns" استعمال کرتے ہیں—یہ قدیم انگریزی اور نورس لفظ بھی ہے—اور "night" کی جگہ "nicht" کہتے ہیں: یہ بھی قدیم انگریزی ہے۔

انٹرویور: اسے آپ نے کس عمر میں پڑھا تھا؟

بورخیس: میں تقریباً—بہت سی چیزیں میری سمجھ میں نہیں آئی تھیں—میں تقریباً دس یا گیارہ سال کا رہا ہوں گا۔ اس سے پہلے، ظاہر ہے، میں *The Jungle Book* پڑھ چکا تھا اور اسٹیون سن کی *Treasure Island*، جو بڑی نفیس کتاب ہے۔ لیکن پہلا واقعی ناول تو وہی تھا۔ جب پڑھا تو جی چاہا کہ میں بھی اسکاٹ ہوتا، اور میں نے نانی/دادی سے اس کا ذکر کیا۔ وہ بہت برہم ہوئی۔ بولی، ''خدا کا شکر کہ اسکاٹ نہیں ہوا!'' شاید وہ غلطی پر تھی۔ وہ Northumberland سے آئی تھی۔ ان لوگوں میں اسکاٹی خون رہا ہوگا، اور بہت پیچھے کہیں ڈینش خون کی آمیزش بھی ہوئی ہوگی۔

انٹرویور: انگریزی میں اتنی طویل مدت سے دلچسپی اور اس سے اتنی محبت کے باوجود...

بورخیس: دیکھیے جناب، میں ایک امریکی سے بات کر رہا ہوں: ایک کتاب ہے جس کے بارے میں مجھے ضرور کچھ کہنا چاہیے—اور یہ کوئی ایسی غیر متوقع بات نہیں—وہ کتاب *Huckleberry Finn* ہے۔ میں اسے سخت ناپسند کرتا ہوں۔ میرا خیال ہے ٹوم سوئیر نے *Huckleberry Finn* کے آخری ابواب کی ریڑھ مار کر رکھ دی ہے۔ وہ سارے بے ہودہ لطیفے۔ ان کے کوئی معنی نہیں نکلتے۔ لیکن شاید مارک ٹوئین مزاحیہ بننا اپنا فرض سمجھتا تھا، اس وقت بھی جب مزاج اس طرف مائل نہ ہو۔ چٹکلوں کو زبردستی سہی، داخل تو کرنا ہی تھا۔ بقول جورج مور، انگریز ہمیشہ یہی سوچتا ہے، ''کسی لطیفے کے نہ ہونے سے بہتر تو یہ ہے کہ برا لطیفہ ہی ہو۔''

میں سمجھتا ہوں کہ مارک ٹوئین واقعی عظیم ادیبوں میں سے تھا، لیکن خیال ہے کہ وہ اس سے آگاہ نہیں تھا۔ عظیم کتاب لکھنے کے لیے شاید یہ ضروری بھی ہے کہ آپ اس سے آگاہ نہ ہوں۔ آپ محنت شاقہ سے ہر اسم صفت کو کسی دوسرے اسم صفت سے بدل سکتے ہیں، لیکن اگر آپ غلطیوں کو جوں کا توں رہنے دیں تو شاید بہتر لکھ

سکیں۔ مجھے برنارڈ شا کا قول یاد آتا ہے کہ جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے،تو یہ ادیب کے پاس اسی مقدار میں ہوتا ہے جتنا اس کا یقین اسے دے سکتا ہو،اس سے زیادہ نہیں۔شا کی دانست میں اسلوب کے کھیل کا خیال بڑی مہمل بات ہے،بالکل بے معنی۔وہ،مثلاً،بنیین کو عظیم ادیب سمجھتا تھا کیونکہ اسے اپنے کہے کا پورا پورا یقین ہوتا تھا۔اگر لکھنے والے کو اپنے لکھے پر ایمان نہ ہو تو وہ مشکل سے اس کی توقع کر سکتا ہے کہ پڑھنے والے اس پر یقین کر لیں گے،اگرچہ اس ملک میں ہر قسم کی نگارش — خاص طور پر شاعری — کو اسلوب کا کھیل سمجھنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔میں یہاں کئی شاعروں سے واقف ہوں جنھوں نے اچھی شاعری کی ہے — بہت عمدہ مال پیش کیا ہے — جس میں خیال کی نزاکتیں ہیں،وغیرہ،وغیرہ — لیکن اگر ان سے گفتگو کریں تو عام لوگوں کی طرح فحش کہانیاں سنانے لگتے ہیں یا پھر سیاست پر رواں ہو جاتے ہیں۔اس طرح ان کی نگارش فرعی تماشا بن کر رہ جاتی ہے۔انھوں نے لکھنا اسی طرح سیکھا تھا جس طرح کوئی شطرنج یا برج کھیلنا سیکھے۔یہ بالکل شاعر ادیب نہیں ہوتے۔یہ ایک چال ہے جو انھوں نے بڑی دقیقہ رسی سے سیکھ لی ہوتی ہے۔وہ اس کے سارے رموز سے اچھی طرح واقف ہوتے ہیں۔لیکن ان میں سے بیشتر — صرف چار پانچ کو چھوڑ کے — یوں لگتا ہے جیسے زندگی کو ایسی چیز سمجھتے ہیں جس میں نہ شعریت ہے نہ کوئی اسرار۔وہ بس چیزوں کو فرض کر لیتے ہیں۔صرف یہ جانتے ہیں کہ جب لکھنا ہو تو اپنے اوپر قدرے حزنیہ یا طنزیہ کیفیت طاری کر لیں۔

انٹرویور: یعنی اس وقت اپنی ادیب کی ٹوپی پہن لیں۔

بورخیس: ہاں،ادیب کی ٹوپی پہن لیں اور موزوں طبیعت میں آ جائیں،پھر راہوار قلم کو چابک رسید کریں۔اور لکھنا ختم ہوتے ہی پھر سے سیاستِ حاضرہ پر تبصرہ شروع کر دیں۔

سوسانہ کینتیرو [داخل ہوتے ہوئے]: معاف کیجیے گا۔سینور کیمپبل انتظار کر رہے ہیں۔

بورخیس: اوہ،اچھا۔ان سے کہیں کہ کچھ انتظار کریں۔ہاں،تو مسٹر کیمپبل انتظار کر رہے ہیں۔کیمپبل لوگ تشریف لا رہے ہیں۔

انٹرویور: جب آپ نے کہانیاں لکھیں تو ان پر کافی نظر ثانی کرنی پڑی ہو گی؟

بورخیس: شروع میں اچھی خاصی۔پھر معلوم ہوا کہ جب آدمی ایک مخصوص عمر کو پہنچ جاتا ہے اسے اپنا لہجہ (tone) مل چکا ہوتا ہے۔آج کل لکھنے کے کوئی نصف ماہ بعد اس پر دوبارہ نظر ڈالتا ہوں،اور ظاہر ہے،

بہت سی بھول چوکیں اور تکراریں نگاہ میں آتی ہیں جنھیں حذف کرنا ضروری ہوتا ہے۔ ایسی ترکیبیں جنھیں ضرورت سے زیادہ استعمال نہیں کیا جانا چاہیے تھا۔ لیکن میرا خیال ہے کہ اب میں جو کچھ لکھتا ہوں اس کی ہمیشہ ایک مخصوص سطح ہوتی ہے، اونچ نیچ نہیں ہوتی اور میں اسے زیادہ بنا سنوار نہیں سکتا، اور نہ زیادہ بگاڑ سکتا ہوں۔ چنانچہ اسے اپنے حال پر چھوڑ دیتا ہوں، اس پر سوچ بچار نہیں کرتا، اور جو اُن دنوں کر رہا ہوتا ہوں اس پر توجہ مرکوز کرتا ہوں۔ جو آخری چیز لکھ رہا ہوں وہ milongas، مقبولِ عام گیت ہیں۔

انٹرویور: ہاں، میں نے ان کی ایک جلد دیکھی ہے، ایک دلکش کتاب۔

بورخیس: ہاں، [9] "Para las seis cuerdas"، یعنی ظاہر ہے، گٹار۔ میرے لڑکپن میں گٹار عام پسند آلۂ موسیقی تھا۔ اُس زمانے میں شہر کی تقریباً ہر سڑک کے نکڑ پر لوگ گٹار بجاتے ہوئے ملتے تھے، بہت زیادہ مہارت سے نہ سہی۔ بعض بہترین ٹینگو ان لوگوں نے نظم کیے تھے جو انھیں نہ لکھ سکتے تھے نہ پڑھ۔ لیکن ظاہر ہے، موسیقی ان کی روح میں جاگزیں تھی، جیسا کہ شیکسپیر نے کہا ہوتا تو وہ یہ کسی کو املا کرا دیتے تھے۔ وہ پیانو پر بجائے جاتے، اور وہ لکھے گئے، اور پڑھے لکھوں کے لیے شائع بھی ہوئے۔ مجھے یاد ہے میری ان میں سے ایک سے ملاقات بھی ہوئی تھی — Ernesto Poncio۔ اس نے "Don Juan" نظم کیا تھا۔ یہ اعلیٰ درجے کے ٹینگوز میں سے تھا، حتیٰ کہ اتالویوں نے La Boca میں اس کی ریڑھ مار کر رکھ دی، وغیرہ۔ میرا مطلب ہے جب ٹینگوز criolla سے نکلتے تھے۔ اُس نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا تھا، ''میں کئی بار جیل کی ہوا کھا چکا ہوں، سینور بورخیس، اور ہمیشہ کسی نہ کسی کی جان لینے پر!'' اس کا مدعا یہ تھا کہ وہ کوئی معمولی سا چور اچکا یا بھڑوا نہیں ہے۔

انٹرویور: اپنی *Antologia Personal* میں آپ...

بورخیس: دیکھیے، میری بات سنیں، وہ کتاب چھپائی کی اغلاط سے پُر ہے۔ میری بینائی بہت دھندلی ہے، اور پروف ریڈنگ کسی اور کو کرنی پڑی تھی۔

انٹرویور: اچھا، سمجھا۔ لیکن وہ بڑی معمولی سی غلطیاں ہیں — ایسا نہیں؟

بورخیس: جی ہاں، مجھے معلوم ہے۔ لیکن پھر بھی رینگ رینگ کر چلی آتی ہیں، اور مصنف کو پریشان کر دیتی ہیں، قاری کو نہیں۔ قاری کا کیا ہے، وہ سب کچھ قبول کر لیتا ہے — نہیں؟ حتیٰ کہ صریح ترین بکواس بھی۔

انٹرویور: اس کتاب میں آپ کا انتخابی اصول کیا تھا؟

بورخیس: بس اتنا کہ جو انتخاب کیا ہے وہ اس سے بہتر ہے جسے رد کر دیا تھا۔ ظاہر ہے، اگر زیادہ زیرک ہوتا تو ان کہانیوں کو نکال دینے پر اصرار کیا ہوتا۔ پھر، میرے مرنے کے بعد، کسی نے دریافت کیا ہوتا کہ ردشدہ مال واقعی اچھا تھا۔ ایسا کرنا زیادہ سمجھ داری کی بات ہوتی — نہیں؟ میرا مطلب ہے سارے کمزور مال کو شائع ہونے دینا، پھر کسی کو یہ دریافت کرنے دینا کہ میں نے اچھا مال شامل نہیں کیا تھا۔

انٹرویور: آپ کو لطیفے بازی بہت پسند ہے، ہے نا؟

بورخیس: ہاں، پسند ہے، بالکل پسند ہے۔

انٹرویور: لیکن وہ لوگ جو آپ کی کتابوں کے بارے میں لکھتے ہیں، خاص طور پر آپ کے فکشن کے بارے میں...

بورخیس: نہیں، نہیں — وہ لکھتے وقت ضرورت سے زیادہ سنجیدہ ہو جاتے ہیں

انٹرویور: لیکن شاذونادر ہی پہچان پاتے ہیں کہ ان میں سے بعض بڑی مزاحیہ ہیں۔

بورخیس: ان کا مقصد ہنسی مذاق ہے۔ اب *Cronicas de Bustos Domecq* نامی کتاب شائع ہونے والی ہے جو اَدولفو بیو کسارِیس (Adolfo Bioy Casares) کے ساتھ لکھی ہے۔ یہ ماہرین تعمیر، شاعروں، ناول نگاروں، مجسمہ سازوں، وغیرہ کے بارے میں ہوگی۔ سارے کردار خیالی ہیں اور سب کے سب تازہ فیشن کے مطابق، جدید۔ یہ اپنے بارے میں بہت سنجیدہ ہیں، اسی طرح لکھنے والا بھی۔ لیکن حقیقت میں یہ کسی کی مزاحیہ نقالی (parody) نہیں ہیں۔ ہم نے صرف یہ کیا ہے کہ جس حد تک کسی چیز کو برتا جا سکتا ہے، برتیں۔ مثال کے طور پر، یہاں بہت سے ادیب مجھ سے کہتے ہیں، "ہماری خواہش ہے کہ آپ ہمیں کوئی مشورہ دیں۔" اب دیکھیں، ہمارے پاس دینے کے لیے مطلقاً کوئی مشورہ نہیں ہے۔ میں لکھتا ہوں تو اس لیے کہ کوئی چیز ہے جو اس کا مطالبہ کرتی ہے۔ میری دانست میں ادیب کو اپنے کام میں بہت زیادہ مداخلت نہیں کرنی چاہیے۔ اسے چاہیے کہ نگارش کو خود لکھنے دے — نہیں؟

انٹرویور: آپ نے کہا ہے کہ ادیب کو اس کے خیالات کی بنیاد پر کبھی نہیں پرکھنا چاہیے۔

بورخیس: نہیں، میں نہیں سمجھتا کہ خیالات اہم ہوتے ہیں۔

انٹرویور: تو پھر کس چیز سے پرکھنا چاہیے؟

بورخیس: اُس لطف سے جو وہ بہم پہنچاتا ہے، ان جذبات سے جو وہ ابھارتا ہے۔ رہے خیالات، بہر کیف یہ اہم نہیں کہ ادیب کوئی سیاسی تصور رکھتا ہے یا نہیں کیونکہ ادبی کام اس کے باوجود ہو کر رہے گا، جیسا کہ کپلنگ کے Kim کے معاملے میں ہوا ہے۔ فرض کریں آپ انگریزوں کی 'ایمپائر' کا لحاظ کرتے ہیں — تو بھی آدمی Kim میں جن کرداروں کے لیے چاؤ محسوس کرتا ہے وہ انگریز نہیں ہیں، زیادہ تر ہندوستانی ہیں، مسلمان ہیں۔ مجھے یہ لوگ زیادہ بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ اور یہ اس لیے کہ کپلنگ انھیں بھلا ہی سمجھتا تھا — نہیں، نہیں، اس لیے نہیں کہ بھلا سمجھتا تھا، بلکہ انھیں بھلا 'محسوس' کرتا تھا۔

انٹرویور: تو پھر مابعدالطبیعیاتی تصورات کے بارے میں کیا خیال ہے؟

بورخیس: اوہ، اچھا، مابعدالطبیعیاتی تصورات، ہاں۔ انھیں حکایتوں (parables)، وغیرہ میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

انٹرویور: قاری آپ کی کہانیوں کو اکثر و بیش تر حکایتیں ہی خیال کرتے ہیں۔ کیا آپ کو یہ تعریف پسند ہے؟

بورخیس: نہیں، نہیں۔ یہ حکایتیں نہیں ہیں۔ میرا مطلب ہے اگر یہ حکایتیں ہیں ... [طویل وقفہ] ... یعنی، اگر یہ حکایتیں ہیں، تو بس 'اتفاقاً' حکایتیں واقع ہوگئی ہیں، لیکن میرا منشا حکایتیں لکھنا نہیں تھا۔

انٹرویور: کافکا کی حکایتوں کی طرح نہیں؟

بورخیس: کافکا کے معاملے میں ہم جانتے ہی کیا ہیں، الا یہ کہ وہ اپنے کام سے بہت غیر مطمئن تھا۔ ظاہر ہے، جب اس نے اپنے دوست Max Brod سے کہا کہ مرنے کے بعد اس کے سارے مسودے نذرِ آتش کر دیے جائیں، جیسا کہ ورجل کی وصیت تھی، تو میرے خیال میں اسے معلوم تھا کہ دوست انھیں جلائے گا نہیں۔ اگر آدمی اپنے کام کو نابود کرنا چاہتا ہے تو خود اٹھا کر آگ میں جھونک دیتا ہے۔ اور کام بھسم ہو جاتا ہے۔ لیکن جب قریبی دوست سے کہتا ہے، "میں چاہتا ہوں کہ میرے بعد سارے مسودے نیست و نابود کر دیے جائیں،" تو اسے معلوم ہوتا ہے دوست ہرگز یہ نہیں کرنے کا، اور دوست کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ جانتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ دوسرا جانتا ہے کہ وہ جانتا ہے، وعلیٰ ہٰذا القیاس۔

انٹرویور: یہ سب بڑا جیمسی (Jamesian) لگتا ہے۔

بورخیس: ہاں، ظاہر ہے۔میرے خیال میں کافکا کی ساری کائنات اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ انداز میں ہیری جیمز کی کہانیوں میں پائی جاتی ہے۔ایسا لگتا ہے دونوں ہی دنیا کو بیک وقت پیچیدہ اور بے معنی سمجھتے تھے۔

انٹرویور: بے معنی؟

بورخیس: کیوں، آپ ایسا نہیں سمجھتے؟

انٹرویور: نہیں، میں واقعی ایسا نہیں سمجھتا جیمس کے معاملے میں...

بورخیس: لیکن جیمس کے معاملے میں، ہاں۔جیمس کے معاملے میں، ہاں۔میں نہیں سمجھتا کہ وہ دنیا کو اخلاقی مقصد سے تہی سمجھتا تھا۔میرے خیال میں اس کا خدا پر عقیدہ نہیں تھا۔میرا خیال ہے بھائی—ماہر نفسیات ولیم جیمس—کے نام خط میں کہتا ہے کہ دنیا ہیروں کا عجائب گھر ہے، چلیے یوں کہیں کہ انمل بے جوڑ چیزوں کا مجموعہ ہے—نہیں؟ میرے خیال میں وہ اس پر یقین رکھتا تھا۔رہا کافکا کا معاملہ، میرے خیال میں وہ کسی چیز کا متلاشی تھا۔

انٹرویور: کسی معنی کا؟

بورخیس: ہاں، کسی معنی کا، اور یہ شاید اسے مل نہیں رہا تھا۔لیکن جہاں تک میں سمجھتا ہوں، دونوں ہی ایک طرح کی بھول بھلیوں میں سرگرداں تھے—نہیں؟

انٹرویور: میں اس سے اتفاق کرتا ہوں۔مثلاً، *The Sacred Fount* جیسی کتاب۔

بورخیس: *The Sacred Fount* اور دوسری بہت سی کہانیاں۔مثال کے طور پر، "The Abasement of the Northmores"، جہاں پوری کہانی ایک حسین انتقام ہے، لیکن ایسا انتقام جس کے عمل میں آنے یا نہ آنے کا علم قاری کو نہیں ہوتا۔عورت کو پورا یقین ہے کہ شوہر کا کام، جسے نہیں لگتا کہ کسی نے پڑھا ہو یا لائق اعتنا سمجھا ہو، اس کے مشہور دوست کی نگارشات سے کہیں بہتر ہے۔لیکن ہو سکتا ہے کہ یہ صحیح نہ ہو۔ہو سکتا ہے یہ سب شوہر سے محبت کا کرشمہ ہو۔کوئی نہیں جانتا کہ جب وہ خط شائع ہوں گے تو ان کی کوئی حیثیت ہوگی۔ظاہر ہے جیمس بیک وقت کئی کہانیاں لکھنے کی کوشش کر رہا تھا۔یہی وجہ ہے کہ اس نے کبھی وضاحت

نہیں کی ۔وضاحت انھیں کم مایہ کردیتی ۔کہتا ہے کہ *The Turn of the Screw* بس چلتا ہوا کام ہے،اس کے بارے میں پریشان ہونے کی ضرورت نہیں ۔میں نہیں سمجھتا کہ وہ سچ بول رہا تھا ۔مثلاً، کہتا ہے، بھئی، اگر میں وضاحت کروں تو کہانی کی قدر و قیمت کم ہو جائے گی کیونکہ متبادل امکانات جاتے رہیں گے ۔میرا خیال ہے یہ اس نے دانستہ کیا تھا ۔

انٹرویور: مجھے اتفاق ہے، لوگوں کو لاعلم رہنا چاہیے ۔

بورخیس: لوگوں کو لاعلم رہنا چاہیے، اور شاید وہ خود بھی لاعلم تھا ۔

انٹرویور: کیا آپ بھی ایسا ہی اثر اپنے قارئین پر دیکھنا چاہتے ہیں؟

بورخیس: ہاں، بالکل، ظاہر ہے میں یہی چاہتا ہوں ۔لیکن میرے خیال میں ہینری جیمس کی کہانیاں اس کے ناولوں سے کہیں اونچے درجے کی ہیں ۔کہانیوں میں جو چیز اہم ہے وہ کردار نہیں بلکہ تخلیق کردہ کوائف اور حالات ہیں ۔اگر آپ *The Sacred Fount* میں ایک کردار کو دوسرے سے الگ پہچان سکیں تو یہ بہت بہتر بن سکتا ہے ۔اب حال یہ ہے کہ یہ جاننے کے لیے کہ فلاں فلاں خاتون کا عاشق کون تھا کوئی تین سو صفحے ریلیے پیلنے پڑتے ہیں، اور آخر میں آدمی قیاس آرائی کرے کہ وہ فلاں فلاں تھا نا کہ 'کیا نام ہے اس کا' ۔غرض آپ انھیں الگ الگ نہیں پہچان سکتے ۔سب ایک ہی انداز میں بولتے ہیں ۔کوئی کردار ایسا نہیں جسے حقیقی کہا جا سکے ۔لے دے کر امریکی ہی نمایاں نظر آتا ہے ۔اگر آپ ڈکنز کو لیں، تو ٹھیک ہے اس کے یہاں بھی کردار نمایاں نہیں ہوتے، لیکن کم از کم پلاٹ سے زیادہ اہم ہوتے ہیں ۔

انٹرویور: کیا آپ کہیں گے کہ آپ کی کہانیوں کا نقطۂ آغاز کوئی صورت حال ہوتی ہے نہ کہ کردار؟

بورخیس: صورت حال، درست ۔بہادری کے تصور کو چھوڑ کر، جس کا میں شیفتہ ہوں ۔بہادری، شاید، کیونکہ خود میں بہادر نہیں ہوں ۔

انٹرویور: اسی لیے آپ کی کہانیوں میں چاقوؤں، تلواروں اور بندوقوں کی بہتات ہوتی ہے؟

بورخیس: ہاں، یہ ہو سکتا ہے ۔اوہ، لیکن اس کی دو علتیں ہیں: اول، گھر پر تلواروں کی موجودگی، دادا اور سکڑدادا کی وجہ سے، وغیرہ، وغیرہ ۔ان ساری تلواروں کا نظارہ ۔پھر یہ کہ میری پرورش پالیرمو میں ہوئی تھی

جو اُن دنوں پس ماندہ بستی ہوا کرتا تھا، اور لوگ ہمیشہ خود کو— میں نہیں کہتا کہ یہ درست بھی ہے لیکن وہ خود کو— ان لوگوں سے بہتر خیال کرتے تھے جن کی سکونت شہر کے ایک مختلف علاقے میں تھی، بہتر جنگجو، وغیرہ۔ ظاہر ہے، یہ سب بکواس ہو سکتا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ وہ کچھ ایسے خاص بہادر تھے۔ کسی کو بزدل کہنا یا سمجھنا— تو یہ انتہائی بات تھی۔ اس قسم کی بات اس کی برداشت سے باہر ہوتی تھی۔ مجھے ایک ایسے آدمی کا قصہ معلوم ہے جو شہر کے جنوبی حصے سے صرف کسی سے جھگڑنے کی خاطر آیا تھا جو شمالی حصے میں چاقو باز مشہور تھا اور اس کے ہاتھوں مارا گیا۔ ان کے پاس جھگڑنے کی کوئی واقعی وجہ نہیں تھی۔ انھوں نے پہلے کبھی ایک دوسرے کو دیکھا تک نہیں تھا۔ پیسے کا معاملہ بھی نہیں تھا، نہ عورت کا، نہ ایسی ہی کسی اور چیز کا۔ میرے خیال میں امریکا کے مغرب میں بھی یہی معاملہ ہوا کرتا تھا۔ بس یہ کہ یہاں بندوق استعمال نہیں ہوتی تھی، چاقو چلتا تھا۔

انٹرویور: چاقو کا استعمال عمل کو قدیم روایتی شعار کی طرف لے جاتا ہے؟

بورخیس: قدیم روایت، ہاں۔ اور یہ بہادری کا زیادہ شخصی تصور بھی ہے۔ کیونکہ آدمی اچھا نشانے باز ہو سکتا ہے لیکن خاص طور پر بہادر نہیں۔ لیکن اگر آدمی اپنے مقابل سے قریب فاصلے پر ہو اور دونوں کے ہاتھ میں چاقو ہو ... مجھے یاد ہے ایک مرتبہ میں نے ایک شخص کو کسی کو لڑائی کے لیے للکارتے ہوئے دیکھا تھا، لیکن دوسرا ہمت ہار گیا۔ لیکن ہمت ہار گیا تو ایک چال کے سبب۔ ان میں سے ایک تجربے کار آدمی تھا، ستر برس کا، دوسرا نوجوان اور مضبوط، پچیس تیس کے درمیان رہا ہوگا۔ بڈھے نے معذرت چاہی اور دو خنجر لیے ہوئے لوٹ آیا، ایک لمبائی میں کوئی بالشت بھر زیادہ تھا۔ بولا: "یہ لو، اپنا ہتھیار چن لو۔" اس نے نوجوان آدمی کو لمبا خنجر چننے اور اپنے خلاف فائدہ اٹھانے کا موقع دیا، لیکن اس کا یہ مطلب بھی تھا کہ اسے اپنے اوپر اتنا اعتماد ہے کہ یہ رعایت دے سکتا ہے۔ دوسرے نے معذرت کی اور دب گیا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ جب میں جوان تھا اور پس ماندہ بستی میں رہ رہا تھا، دلیر آدمی سے توقع کی جاتی تھی کہ ہمیشہ ایک 'چھوٹا' خنجر ساتھ رکھے گا، جو یہاں رکھا جاتا تھا [بغل کی طرف اشارہ کرتے ہوئے] تاکہ اسے پلک جھپکتے میں نکالا جا سکے، اور چاقو کے جو لفظ— پس ماندہ بستی میں مستعملہ کنیوں میں سے ایک— خیر تو ایک لفظ el fierro تھا۔ لیکن ظاہر ہے، یہ کوئی خاص لفظ نہیں۔ لیکن ایک دوسرا لفظ، جو افسوس کہ اب کم و بیش غائب ہو گیا ہے، el vaiven تھا، یعنی 'آیا گیا'۔ 'آیا گیا' کے لفظ میں [ہاتھ کو حرکت دیتا ہے] آپ کو چاقو کا لپکا [کوندا] نظر آتا ہے، ناگہانی چمکارا۔

انٹرویور: گینگسٹر کے پستول گیر (holster) کی طرح؟

بورخیس: ہاں، بالکل، ہولسٹر کی طرح — بائیں طرف۔ اس طرح اسے برق رفتاری سے نکالا جا سکتا ہے، اور آپ کے حساب میں ایک عدد کوندے (el vaiven) کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کے ہجے واحد لفظ کے طور پر کیے جاتے تھے اور سب جانتے تھے کہ اس کا مطلب 'چاقو' ہے۔ بطور نام el fierro قدرے نا دار لفظ ہے، کیونکہ چاقو کو 'آہن' یا 'فولاد' کہنے کا کوئی مطلب نہیں نکلتا، جب کہ el vaiven کا نکلتا ہے۔

سوسانہ کینتیروس [دوبارہ داخل ہوتے ہوئے]: سینور کیمپبل ابھی تک انتظار کر رہے ہیں۔

بورخیس: ہاں، ہاں، ہمیں معلوم ہے کیمپبل نازل ہو رہے ہیں!

انٹرویور: دو ادیبوں کے بارے میں آپ سے پوچھنا چاہتا ہوں، جوائس اور ایلیٹ۔ آپ جوائس کے اولین قاریوں میں سے تھے، اور آپ نے جزوی طور پر یولیسس کا ہسپانی میں ترجمہ بھی کیا تھا، کیا تھا؟

بورخیس: ہاں۔ مجھے افسوس ہے کہ یولیسس کے آخری صفحے کا بڑا ناقص ترجمہ کیا تھا۔ اچھا، اب رہا ایلیٹ۔ شروع میں میں اسے شاعر سے زیادہ بلند مرتبہ نقاد خیال کرتا تھا۔ لیکن اب کبھی کبھی مجھے محسوس ہوتا ہے کہ وہ بڑا عمدہ شاعر ہے، لیکن نقاد کی حیثیت سے اس کا رجحان باریک باریک فرق اور امتیاز قائم کرنے کی طرف کچھ زیادہ ہی ہے۔ اگر آپ کسی عظیم نقاد کو لیں، جیسے ایمرسن یا کولرج، تو آپ کو احساس ہوگا کہ اس نے کسی ادیب کو اچھی طرح پڑھا ہے، اور اس کی بابت تنقید خود اس کے ذاتی تجربے کی دین ہے، جب کہ ایلیٹ کے معاملے میں ہمیشہ یوں لگتا ہے — کم از کم مجھے — کہ وہ کسی پروفیسر کی تائید کر رہا ہے یا کسی دوسرے پروفیسر سے بہت ادنیٰ سا اختلاف۔ نتیجتاً وہ تخلیقی نہیں ہے۔ وہ ذہین آدمی ہے اور باریک باریک امتیاز تلاش کرنے میں لگا رہتا ہے۔ میرا خیال ہے وہ اس میں حق بجانب ہے، لیکن پڑھنے کے بعد، چلیے ایک لگی بندھی مثال لیں، کولرج کی شیکسپیر کے بارے میں تحریر، خاص طور پر ہیملٹ کے کردار کے بارے میں، تو آپ کے سامنے ایک بالکل ہی تازہ کردار آئے گا، یا ایمرسن نے مون تینیہ (Montaigne) یا جس کسی کے بارے میں جو لکھا ہے اس میں۔ ایلیٹ کے یہاں ایسا کوئی تخلیقی عمل نظر نہیں آتا۔ بس یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ اس نے موضوع پر خاصی کتابیں پڑھ رکھی ہیں — اتفاق کر رہا ہے یا اختلاف — اور کبھی کبھی پھبتی بھی کس دیتا ہے — نہیں؟

انٹرویور: ہاں،لیکن بعد میں اسے واپس لے لیتا ہے۔

بورخیس: ہاں، ہاں، واپس لے لیتا ہے،بعد میں۔ظاہر ہے، اس نے بعد میں وہ ناگوار رائے زنی واپس لے لی تھی کیونکہ شروع شروع میں وہ، جسے ان دنوں 'برافروختہ نوجوان' (angry young man) کہا جاتا ہے، تھا۔میرا خیال ہے وہ آخر میں خودکو نستعلیق انگریز (classic English) سمجھنے لگا تھا،اور اب اپنے نستعلیق ساتھیوں (fellow classic) کے ساتھ شائستگی سے پیش آنا ضروری تھا۔سواس نے ملٹن، حتیٰ کہ شیکسپیر کے بارے میں جو رائے زنی پہلے کی تھی واپس لے لی۔بہر کیف،اسے محسوس ہوا ہوگا کہ مثالی انداز میں وہ سب ایک اکیڈمی کا حصہ ہیں۔

انٹرویور: ایلیٹ کی نگارشات،خاص طور پر شاعری کا اثر آپ کی تحریر پر پڑا تھا؟

بورخیس: نہیں،میرے خیال میں نہیں۔

انٹرویور: *The Waste Land* اورآپ کی کہانی "The Immortal" کی بعض مشابہتوں نے مجھے متعجب کیا ہے۔

بورخیس: ہاں،ایسی کوئی چیز ہوسکتی ہے۔لیکن بہر حال میں اس سے آگاہ نہیں کیونکہ وہ میرے پسندیدہ اورمرغوب ترین شاعروں میں سے نہیں۔میں یےٹس کو ایلیٹ سے کہیں بلند مرتبت خیال کرتا ہوں۔واقعہ یہ ہے، اگر آپ برا نہ مانیں تو، میرے خیال میں فروسٹ (Frost) ایلیٹ سے بہتر شاعر ہے۔میرا مطلب ہے، بہتر 'شاعر'۔ایلیٹ کہیں زیادہ ذہین تھا،لیکن ذہانت کا شاعری سے بہت کم تعلق ہے۔شاعری کے سوتے کہیں بہت گہرائی سے پھوٹتے ہیں،یہ ذہانت کے ماوراہوتی ہے۔اسے تو دانش سے بھی نہیں جوڑا جاسکتا۔یہ اپنا قائم بالذات وجود رکھتی ہے،اس کی اپنی فطرت ہوتی ہے۔نا قابلِ وضاحت۔مجھے یاد آتا ہے — ظاہر ہے میں جوان تھا — ایلیٹ کی Sandburg پر اہانت آمیز رائے زنی سن کر غصے میں آ گیا تھا۔مجھے یاد ہے اس نے کہا تھا کہ' کلاسی سزم اچھی چیز ہے — میں اس کا قول من وعن نقل نہیں کرر ہا ہوں بلکہ اس کا مدعا — کیونکہ ہم اس کے ذریعے Mister Carl Sandburg جیسے ادیبوں سے معاملہ کرسکتے ہیں۔جب آدمی کسی شاعر کو 'مسٹر' کہتا ہے — [ہنستا ہے] تو یہ لفظ تکبر اور غرور کے جذبات کی غمازی کرر ہا ہوتا ہے — تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ فلاں فلاں صاحب شاعری میں کود پڑے ہیں جس کا انھیں کوئی حق نہیں پہنچتا، وہ صرف باہر والے ہیں۔

اپیجنی میں یہ کہیں بدتر ہے کیونکہ جب ہم بعض اوقات کسی شاعر کا ذکر کرتے ہیں تو اسے 'ڈاکٹر فلاں فلاں' کہتے ہیں۔اور یہ اسے تباہ کر دینے کے لیے کافی ہوتا ہے،اس پر سدا کے لیے ٹھپا لگ جاتا ہے۔

انٹرویور: تو آپ سینڈبرگ کو پسند کرتے ہیں؟

بورخیس: ہاں، بالکل پسند کرتا ہوں، ظاہر ہے۔میرے خیال میں وہٹ مین اس کے مقابلے میں کہیں زیادہ اہم ہے، لیکن جب آپ وہٹ مین کو پڑھتے ہیں،تو آپ اسے ادبی آدمی، شاید بہت زیادہ پڑھا لکھا صاحب قلم تو خیال نہیں کرتے جو مقامی زبان میں لکھنے کی پوری کوشش کر رہا ہے،اور جتنی زیادہ slang ہو سکے استعمال کر رہا ہے۔سینڈبرگ کے یہاں سلینگ کا استعمال قدرتی معلوم ہوتا ہے۔اب یہ ہے کہ دو سینڈبرگ ہیں: ایک بڑا 'اکھڑ'، لیکن ایک دوسرا بے حد شایستہ اور لطیف سینڈبرگ، خاص طور پر جب منظر کشی کر رہا ہو۔ مثلاً، بعض اوقات، جب کہرے کی عکاسی کرتا ہے تو بے اختیار کسی چینی پینٹنگ کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔سینڈبرگ کی دوسری نظموں میں آپ کو اس کے بجائے گینگسٹرز، شُہدوں، اور اسی قسم کے لوگوں کا خیال آتا ہے۔لیکن میرے خیال میں وہ دونوں طرح کی شاعری کر سکتا ہے، اور دونوں میں مساوی طور پر کھرا ہوتا ہے: جب شکاگو کا شاعر بننے کی بھرپور کوشش کر رہا ہو، اور جب بالکل مختلف انداز میں شعر کہہ رہا ہو۔ایک اور چیز جو مجھے اس میں عجیب معلوم ہوتی ہے وہ یہ کہ جہاں وہٹ مین میں — اور ظاہر ہے وہٹ مین سینڈبرگ کا باپ ٹھہرا — جہاں وہٹ مین میں رجائیت پائی جاتی ہے، سینڈبرگ یوں لگتا ہے جیسے آنے والی دو تین صدیوں میں لکھ رہا ہو۔ جب وہ امریکی مہماتی فوج یا ایمپائر یا جنگ، وغیرہ کے بارے میں شعر گوئی کر رہا ہوتا ہے تو کچھ اس طرح گویا یہ سب رفت وگذشت ہو چکے ہوں۔

انٹرویور: گویا اس کی شاعری میں فطاسی کا عنصر ہے — جو مجھے فطاسیہ (fantastic) کے بارے میں پوچھنے پر اکساتا ہے۔آپ اپنی نگارشات میں یہ لفظ بکثرت استعمال کرتے ہیں، اور یاد آتا ہے کہ آپ نے *Green Mansions* کو فطاسیہ ناول کہا ہے۔

بورخیس: بھئی، یہ تو ہے۔

انٹرویور: تو پھر آپ 'فطاسیہ' کی کیا تعریف کریں گے؟

بورخیس: مجھے نہیں لگتا کہ اس کی تعریف کی جا سکتی ہو۔یہ لکھنے والے میں شاید نیت کا معاملہ

ہے۔ مجھے جوزف کونریڈ کی بڑی دوررس بات یاد آتی ہے— وہ میرے مرغوب ادیبوں میں سے ہے— شاید یہ اس کی *The Dark Line* یا ایسے ہی عنوان والی کسی کتاب کے 'پیش لفظ' میں وارد ہوا ہے، لیکن نہیں، یہ وہ نہیں...

انٹرویور: *The Shadow Line*؟

بورخیس: بالکل، *The Shadow Line*۔ 'پیش لفظ' میں کہتا ہے کہ بعض لوگوں نے کہانی کو فطاسیہ سمجھا ہے کیونکہ اس میں کیپٹن کا سایہ جہاز روک دیتا ہے۔ لکھتا ہے— اور میں اس پر چونک کر رہ گیا کیونکہ میں بھی فطاسیہ کہانیاں لکھتا ہوں— کہ عمداً فطاسیہ کہانی لکھنے کا مطلب یہ محسوس کرنا نہیں تھا کہ ساری کائنات فطاسیہ اور پراسرار ہے، اور نہ یہ کہ اگر کوئی جان بوجھ کر فطاسیہ کہانی لکھتا ہے تو اس میں عقل وشعور کی کمی ہے۔ کونریڈ کا خیال تھا کہ جب کوئی دنیا کے بارے میں لکھتا ہے، حتیٰ کہ حقیقت پسندانہ انداز میں، وہ اس وقت بھی ایک فطاسیہ کہانی ہی لکھ رہا ہوتا ہے کیونکہ دنیا خود فطاسیہ اور ناقابلِ فہم اور پراسرار ہے۔

انٹرویور: آپ کو اس خیال سے اتفاق ہے؟

بورخیس: ہاں۔ مجھے دریافت ہوا کہ وہ صحیح کہہ رہا ہے۔ میں نے بیوکساریس سے پوچھا، جو فطاسیہ کہانیاں لکھتا ہے— بے حد عمدہ کہانیاں— اور وہ بولا، "میرے خیال میں کونریڈ نے صحیح کہا ہے، واقعی، کون کہہ سکتا ہے کہ دنیا حقیقی ہے یا فطاسیہ، یعنی کہ دنیا قدرتی عمل ہے یا خواب، خواب جس میں ہم دوسروں کو شریک کریں یا نہ کریں۔"

انٹرویور: آپ نے اکثر بیوکساریس کے ساتھ مل کر کام کیا ہے، ایسا نہیں؟

بورخیس: ہاں، ہمیشہ۔ میں رات کا کھانا اسی کے یہاں کھاتا ہوں، کھانا ختم کر کے ہم دونوں لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔

انٹرویور: ہم کاری کے طریقے کی بابت کچھ بتائیں گے؟

بورخیس: بھئی، یہ بڑا نرالا ہے۔ جب ہم مل کر لکھتے ہیں، شریک کار ہوتے ہیں، تو خود کو "ایچ۔ بُس توس ڈُمیک" ("H. Bustos Domecq") کہتے ہیں۔ Bustos میرا لکڑ دادا تھا۔ اور ڈُمیک، بیو کا لکڑ دادا۔ ہاں تو نرالی بات یہ ہے کہ جب ہم لکھتے ہیں، اور یہ زیادہ تر مزاحیہ چیزیں ہوتی ہیں— اس

وقت بھی جب کہانیاں المیہ ہوں، انھیں مزاحیہ انداز میں بیان کیا جاتا ہے، یا ایسے گویا بیان کنندہ خود نہ جانتا ہو کہ کیا کہہ رہا ہے ـــ مل کر لکھتے وقت جو قلم سے نکلتا ہے، اگر ہم کامیاب رہے ہوں، اور بعض اوقات ہم کامیاب رہتے ہیں ـــ کیوں نہیں؟ بہر کیف، میں جمع کے صیغے میں بات کر رہا ہوں ـــ نہیں؟ تو جو قلم سے نکلتا ہے وہ بیوکسا ریس کی تحریر اور میری تحریر سے بالکل مختلف ہوتا ہے، حتیٰ کہ لطیفے تک مختلف ہوتے ہیں۔ تو اب یوں ہے کہ ہم دونوں نے اپنے درمیان ایک تیسری ذات پیدا کر لی ہے؛ ہم نے کسی طرح ایک تیسرے شخص کو جنم دے دیا ہے جو ہم سے بالکل مختلف ہے۔

انٹرویور: ایک مطایبہ لکھک؟

بورخیس: بالکل، ایک مطایبہ لکھک جس کی اپنی پسند اور ناپسند ہے، اپنا ذاتی اسلوبِ نگارش ہے، جو قصداً مضحکہ خیز بننے پر مصر ہے۔ اس کے باوجود، یہ اس کا خاص الخاص اپنا اسلوب ہے، میرے اسلوب سے بالکل مختلف جب میں کوئی مضحکہ خیز کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میرے خیال میں ہم کاری کا تنہا یہی طریقہ ہے۔ عام طور پر، کاغذ پر قلم رکھنے سے پہلے ہم دونوں مل کر پلاٹ بناتے ہیں ـــ بلکہ مجھے ٹائپ رائٹر کہنا چاہیے کیونکہ اُس کے پاس ٹائپ رائٹر ہے۔ ہاں تو لکھنا شروع کرنے سے پہلے ہم پوری کہانی پر بات کرتے ہیں، اس کے بعد اس کی تفصیلات پر، ان میں ردوبدل کرتے ہیں، ظاہر ہے: ہم آغاز کا تعین کرتے ہیں، پھر سوچتے ہیں کہ آغاز اختتام کے لیے بہتر رہے گا یا اگر کوئی کچھ نہ کہے تو یہ زیادہ حیرت انگیز ہوگا یا کوئی ایسی بات کہے جو بالکل غیر متعلق ہو۔ جب کہانی لکھ لی جاتی ہے، اور آپ پوچھیں کہ بھئی یہ اسم صفت یا یہ مخصوص جملہ بیو کا ہے یا تمھارا، تو ہم بتا نہیں پائیں گے۔

انٹرویور: یہ اس تیسرے شخص کی افتادِ طبع کا نتیجہ ہوتا ہے۔

بورخیس: ہاں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ساتھ مل کر کام کرنے کا صرف یہی طریقہ ہو سکتا ہے۔ میں دوسروں کا شریک کار رہنے کی کوشش کر کے دیکھ چکا ہوں۔ بعض اوقات کام چل جاتا ہے، لیکن بعض اوقات محسوس ہوتا ہے کہ ہم کار آپ کا رقیب ہے۔ اگر نہیں ـــ جیسا کہ پے رو (Peyrou) کے معاملے میں ہوا ـــ تو ہم شریک کار ہو جاتے ہیں، لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ جھجھکو اور غایت درجہ شایستہ قسم کا آدمی ہے، اور نتیجتاً وہ کچھ کہے اور آپ معترض ہوں تو اس کے جذبات کو ٹھیس پہنچتی ہے اور اپنی بات واپس لے لیتا ہے۔ کہے گا، ''اوہ، ہاں،

ظاہر ہے، ظاہر ہے، ہاں، میں سراسر غلطی پر تھا۔ بڑی فاش غلطی تھی۔'' یا اگر آپ کوئی تجویز پیش کریں، تو کہے گا، ''اوہ، بہت خوب ہے!'' یہ سب نہیں کرنا چاہیے۔ گساریس اور میں ایک دوسرے کو رقیب نہیں محسوس کرتے، حتیٰ کہ یہ بھی نہیں کہ دو آدمی ہیں جو شطرنج کھیل رہے ہیں۔ جیتنے یا ہارنے کا معاملہ نہیں ہوتا۔ ہماری فکر صرف کہانی پر مرکوز ہوتی ہے، مواد پر۔

انٹرویور: معاف کیجیے گا، یہ دوسرا ادیب جس کا آپ نے ذکر کیا، میں اس سے واقف نہیں ہوں۔

بورخیس: پے رو۔ اس نے کہانیاں لکھنے کا آغاز چیسٹرٹن کی نقالی سے کیا، جاسوسی کہانیاں، بے ارزش نہیں، بلکہ چیسٹرٹن کے عین شایاں۔ اب اس نے یہ نیا شُر نکالا ہے: نئے قسم کے ناول لکھنے لگا ہے جن کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ پے رو کے دورِ حکومت میں اور اس کے فرار کرنے کے بعد اس ملک کی کیا حالت تھی۔ میں اس قسم کی نگارش کی بہت زیادہ پروا نہیں کرتا۔ مجھے معلوم ہے — بلکہ یہ کیوں نہ کہوں — تاریخی، حتیٰ کہ صحافیانہ نقطۂ نظر سے یہ ناول ٹھیک ٹھاک ہیں۔ اس نے چیسٹرٹن کے پیرایے میں کہانیاں لکھنا شروع کیں، پھر چند بڑی عمدہ کہانیاں لکھیں — ان میں سے ایک کو پڑھ کر میرے آنسو نکل آئے، لیکن ظاہر ہے، شاید آنسو یوں نکل آئے کہ اس نے اس محلے کا نقشہ کھینچا تھا جہاں میں پلا بڑھا تھا، پالیرمو، اور اُس زمانے کے ٹھائی گیروں کے بارے میں — ایک کتاب بعنوان *La Noche Repetida*، جس میں گینگسٹرز، چورا چکوں، اور ان لوگوں کے بارے میں بڑی نفیس کہانیاں تھیں جو زبردستی کاریں وغیرہ روک کر ڈاکا مارتے ہیں۔ اور یہ سب دور دراز کے زمانے میں، چلیے، یوں کہیں، صدی کے شروع میں۔ اب اس نے یہ نئی طرح کا ناول لکھنا شروع کیا ہے جس میں دکھانے چاہتا ہے کہ ملک کی کیا حالت ہوا کرتی تھی۔

انٹرویور: مقامی رنگ، کم و بیش؟

بورخیس: مقامی رنگ اور مقامی سیاست۔ پھر یہ کہ اس کے کرداروں کو رشوت ستانی، لوٹ مار، پیسا بنانا، وغیرہ سے بہت دلچسپی ہوتی ہے۔ چونکہ مجھے ان موضوعات میں زیادہ دلچسپی نہیں — ہوسکتا ہے یہ میرا قصور ہو نہ کہ اس کا — میں اس کے شروع کے کام کو ترجیح دیتا ہوں۔ لیکن یہ ہے کہ میں اسے عظیم ادیب سمجھتا ہوں، اہم ادیب، اور اپنا دیرینہ رفیق۔

انٹرویور: آپ نے کہا ہے کہ خود آپ کا کام شروع زمانے کے 'اظہار' (expression) سے ہٹ کر بعد کی 'تلمیح' (allusion) تک آ گیا ہے۔

بورخیس: ہاں۔

انٹرویور: 'تلمیح' سے آپ کیا مراد لیتے ہیں؟

بورخیس: دیکھیے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں: جب میں نے لکھنا شروع کیا، میں سمجھتا تھا کہ لکھنے والے کو ہر چیز کی وضاحت کرنی چاہیے۔ مثال کے طور پر، محض 'چاند' کہنا ازبس ممنوع ہے، ضروری ہے کہ اس کے ساتھ کوئی صفت یا توضیحی کلمہ استعمال کیا جائے۔ (ظاہر ہے، میں بات کو ضرورت سے زیادہ سادہ بنا کر پیش کر رہا ہوں۔ جانتا ہوں کیونکہ خود میں نے کئی بار محض 'چاند' (la luna) استعمال کیا ہے، لیکن میں جو کر رہا تھا یہ اس کی ایک طرح کی علامت ہے۔) خیر، میں سمجھتا تھا کہ ہر چیز کی وضاحت ہونی چاہیے، اور پیرایۂ کلام عام نہ ہو، میں کبھی نہ کہتا کہ "فلاں فلاں آیا اور بیٹھ گیا" کیونکہ یہ کہنا بہت زیادہ سادہ اور اتنا ہی سہل تھا۔ اس کے بجائے اس کو کسی خیال آفریں انداز میں ادا کرنا چاہیے۔ اب مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس قسم کی چیزیں قاری کو ناگوار گذرتی ہیں۔ میرے خیال میں مسئلے کی جڑ یہ ہے کہ نوجوان لکھنے والے کو یہ فکر دامن گیر ہوتی ہے کہ جو وہ کہہ رہا ہے احمقانہ ہے یا واضح طور پر عیاں یا پامال و فرسودہ ہے۔ اب وہ اسے بھڑکیلی آرایشوں کے نیچے چھپانے کی کوشش کرتا ہے، یا سترھویں صدی کے ادیبوں کے الفاظ کے نیچے۔ یا اگر یہ نہیں، اور وہ جدید بننا چاہتا ہے، تو اس کے برعکس کرتا ہے: نئے نئے لفظ گھڑتا رہتا ہے، کامل جدید یا بننے کی چاہت میں ہوائی جہاز، ریل گاڑی، یا ٹیلی گراف اور ٹیلی فون کی طرف اشارے کرتا ہے۔ پھر ایک وقت آتا ہے جب محسوس ہونے لگتا ہے کہ آدمی کو اپنے خیالات، چاہے وہ قابلِ قدر رہوں یا نہ ہوں، ان کا اظہار سادگی سے کرنا چاہیے، کیونکہ اگر آپ کے پاس کوئی خیال ہے، تو آپ کو وہ خیال یا وہ احساس، یا وہ کیفیت قاری کے ذہن میں ابھارنی چاہیے۔ لیکن اگر آپ ساتھ ساتھ، مثلاً سر تھومس براؤن یا ایزرا پاؤنڈ بننے کی کوشش کر رہے ہیں، تو پھر یہ نہیں ہو سکتا۔ اس سے مجھے یہ خیال آتا ہے کہ ادیب اپنی شروعات ہمیشہ پیچیدگی سے کرتا ہے: وہ بیک وقت کئی کھیل کھیل رہا ہوتا ہے۔ وہ ایک مخصوص کیفیت کی ترسیل کرنا چاہتا ہے، ساتھ ساتھ یہ بھی کہ امروزی ہو، اور امروزی نہیں تو پھر رجعت پسند اور مستعلق۔ رہا لفظیات کا معاملہ تو وہ پہلی چیز جو کم از کم اس ملک میں ایک نوجوان ادیب اپنے قاری کو جتا دینا چاہتا ہے وہ یہ کہ

ایک عمدہ ڈکشنری کا مالک ہے، کہ اسے سارے مترادفات معلوم ہیں۔ چنانچہ ہمیں، مثلاً، ایک ہی سطر میں 'اودے' کے لیے پہلے 'سرخ'، پھر 'قرمزی'، پھر کم وبیش دوسرے مختلف لفظ ملتے ہیں۔

انٹرویور: اچھا، تو آپ نے ایک نوع کی کلاسیکی نثر تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے؟

بورخیس: ہاں، میں حتی المقدور کوشش کرتا ہوں۔ مجھے جب بھی کوئی ازکاررفتہ لفظ ملتا ہے، جیسے اسپینی کلاسکس یا بیونس آئرس کی پس ماندہ بستیوں میں مستعملہ کوئی لفظ، میرا مطلب ہے جو دوسرے لفظوں سے مختلف ہو، تو میں اسے کاٹ دیتا ہوں، اس کے بجاے عام لفظ استعمال کرتا ہوں۔ مجھے اسٹیونسن کا لکھا یاد آتا ہے: ایک اچھے لکھے ہوئے صفحے میں تمام لفظ ایک ہی طرح کے نظر آنے چاہئیں۔ اگر آپ ایک اکھڑ یا حیران کن یا دقیانوسی لفظ استعمال کریں گے تو اصول ٹوٹ جائے گا، اور اس سے بھی زیادہ اہم یہ کہ قاری کی توجہ بھٹک جائے گی۔ آپ کی تحریر ہموار ہونی چاہیے، چاہے یہ مابعد الطبیعیاتی ہو یا فلسفیانہ۔

انٹرویور: ڈاکٹر جونسن نے بھی اس سے ملتی جلتی بات کہی تھی۔

بورخیس: بالکل کہی ہوگی۔ بہرکیف، اس نے اس سے اتفاق ہی کیا ہوگا۔ دیکھیے، خود اس کی انگریزی خاصی بوجھل ہوتی تھی، اور آپ کو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بوجھل انگریزی لکھ رہا ہے — یہی کہ اس میں لاطینی الفاظ کی بھرمار ہے — لیکن اسے دوبارہ پڑھیں تو پتا چلتا ہے کہ فقرے کی عمل داری کے پیچھے ہمیشہ ایک معنی ہوتا ہے، عام طور پر دلچسپ اور تازہ کار۔

انٹرویور: ذاتی معنی؟

بورخیس: ہاں، ذاتی۔ تو ہرچند کہ وہ لاطینی طرز پر لکھتا تھا، میں اسے ادیبوں میں سب سے زیادہ انگریز سمجھتا ہوں۔ میں اسے — یہ کلمۂ کفر ہوگا، ظاہر ہے، لیکن جب ذکر آ ہی گیا ہے، تو کفر گوئی سہی — میں جونسن کو شیکسپیر سے کہیں زیادہ انگریز سمجھتا ہوں۔ کیونکہ اگر انگریزوں میں کوئی ایک خصوصیت ہے، تو یہ ان کی خصلتِ کم بیانی (understatement) ہے۔ شیکسپیر کے معاملے میں، تو اس کے یہاں کوئی کم بیانیاں نہیں۔ اس کے برعکس، وہ تو دنادن تھوپتا چلا جاتا ہے، جیسا کہ میرے خیال میں امریکی نے کہا تھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جونسن، جس نے لاطینی قسم کی انگیریزی لکھی، اور ورڈز ورتھ، جو بیشتر سیکسن الفاظ استعمال کرتا تھا، اور ایک تیسرا ادیب بھی جس کا نام یاد نہیں آرہا — خیر — چلیے جونسن، ورڈز ورتھ اور کپلنگ بھی، تو میرے خیال میں یہ شیکسپیر

سے زیادہ مثالی انگریز ہیں۔ پتا نہیں کیوں، لیکن شیکسپیر میں مجھے ہمیشہ کوئی چیز اطالوی، کوئی چیز یہودی محسوس ہوتی ہے، اور شاید انگریز اسی وجہ سے اس کے ستایش گر ہیں، کیونکہ یہ بات ان سے اس قدر غیر مشابہ ہے۔

انٹرویور: اور جس وجہ سے فرانسیسی اسے اس قدر ناپسند کرتے ہیں؛ اس لیے کہ اتنی لاف گزاف کرتا ہے۔

بورخیس: وہ بے جا عبارت آرائی [لفاظی] کرتا ہے۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے ایک فلم دیکھی تھی، 'ڈارلنگ'— بہت اچھی نہیں تھی۔ اس میں شیکسپیر ہی کے چند شعر آئے تھے۔ اب یہ ہے کہ وہ شعر جب اقتباس کیے جاتے ہیں تو ہمیشہ بہتر معلوم ہوتے ہیں کیونکہ ان میں وہ انگلینڈ کی تعریف کر رہا ہے، مثلاً اس طرح سے، "This Other Eden, demi-paradise… This precious stone set in the silver sea"، وغیرہ، وغیرہ، اور آخر میں اس قسم کی کوئی چیز، "this realm, this England" تو جب اقتباس دیا جاتا ہے، قاری یہاں پہنچ کر ٹھہر جاتا ہے، لیکن متن میں، میرا خیال ہے، شعر گوئی جاری رہتی ہے اور سارا نکتہ فوت ہو جاتا ہے۔ اصل نکتہ یہ خیال ہوتا کہ ایک آدمی انگلینڈ کی تعریف کرنے کی کوشش کر رہا ہے، اس سے بے پناہ محبت کرتا ہے، اور انجامے کار دریافت کرتا ہے کہ صرف برملا 'انگلینڈ' سے زیادہ نہیں کہہ سکتا— مثلاً جیسے آپ کہیں "امریکا۔" لیکن اگر وہ یہ بھی کہے "this realm, this land, this England" اور اسی رو میں یہ بھی "this demi-paradise" وغیرہ، وغیرہ، تو سارا نکتہ تلف ہو جاتا ہے کیونکہ 'انگلینڈ' کو آخری لفظ ہونا چاہیے۔ خیر، میرے خیال میں شیکسپیر ہمیشہ جلدی میں لکھتا تھا، جیسا کہ اداکار نے بین جونسن سے کہا تھا، سو یوں ہی سہی۔ آپ کے پاس یہ محسوس کرنے کا وقت نہیں ہوتا کہ 'انگلینڈ' کو آخری لفظ ہونا چاہیے تھا، جو خلاصہ کر رہا ہو اور بقیہ لفظوں کو محو، یہ کہہ رہا ہو، "میں ایسی چیز کی کوشش کر رہا ہوں جو ناممکن ہے۔" لیکن شیکسپیر اپنی استعارے بازی اور لفاظی کیے چلا جاتا ہے، کیونکہ لفاظیا تھا۔ حتیٰ کہ ہیملٹ کے ان آخری مشہور لفظوں "The rest is silence" میں بھی۔ یہاں کوئی چیز بناوٹی (phony) ہے؛ یہ رعب جمانے کے لیے ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کوئی اس قسم کی بات کہے۔

انٹرویور: ہیملٹ کے سیاق وسباق میں میری مرغوب سطر وہ ہے جو کلاڈیس کے عبادت گزاری والے منظر کے فوراً بعد اس وقت آتی ہے جب ہیملٹ ماں کے حجرے میں داخل ہو کر کہتا ہے: "Now,

-Mother, what's the matter ?"

بورخیس: "What's the matter ?" اُس "The rest is silence" کا بالکل الٹ ہے، کم ازکم میرے نزدیک۔ "The rest is silence" میں کھوکھلے پن کی گونج ہے۔ شیکسپیر یہ سوچتا ہوا لگتا ہے، ''اچھا، اب ڈنمارک کا شہزادہ ہیملٹ مر رہا ہے: اسے کوئی اثر انگیز بات کہنی چاہیے۔'' سو وہ کسی نہ کسی طرح "The rest is silence" کا فقرہ بدقت ڈھونڈ نکالتا ہے۔ یہ اثر انگیز تو ہو سکتا ہے، لیکن حقیقی نہیں! وہ شاعر کا وظیفہ ادا کر رہا تھا لیکن اصلی کردار، ڈینی ہیملٹ، کی طرف متوجہ نہیں تھا۔

انٹرویور: لکھتے وقت آپ کس قسم کے قاری کا تصور کرتے ہیں، اگر تصور کرتے بھی ہوں؟ آپ کے مثالی قاری کون ہو سکتے ہیں؟

بورخیس: شاید چند قریبی دوست۔ قاری میں مَیں شامل نہیں، کیونکہ میں اپنی نگارشات کبھی دوبارہ نہیں پڑھتا۔ اپنے لکھے پر جو ندامت ہوگی اس سے بہت ڈرتا ہوں۔

انٹرویور: آپ اپنے پڑھنے والوں سے توقع رکھتے ہیں کہ وہ آپ کی نگارشات میں وارد ہونے والی تلمیحات اور حوالوں تک رسائی حاصل کر سکیں گے؟

بورخیس: نہیں۔ زیادہ تر تلمیحات اور حوالے ایک طرح کا ذاتی مذاق ہوتے ہیں۔

انٹرویور: 'ذاتی مذاق'؟

بورخیس: مذاق جس میں دوسروں کی شرکت مقصود نہیں ہوتی۔ میرا مطلب ہے، اگر شرکت کریں، تو کیا کہنا، اگر نہ کریں، تو مجھے اس کی ذرہ برابر پروا نہیں۔

انٹرویور: تو یہ تلمیح کی بابت اس طرزِ عمل کا بالکل الٹ ہے جو، مثلاً ایلیٹ کا *The Waste Land* میں ہے۔

بورخیس: میرا خیال ہے جوائس اور ایلیٹ اپنے قاری کو کچھ ہکا بکا کر دینا چاہتے تھے تا کہ وہ بے چین ہو کر خود ان کے مفہوم تک رسائی کی کوشش کرے۔

انٹرویور: لگتا ہے آپ نے غیر فکشن یا مبنی بر حقیقت چیزیں، اگر فکشن اور شاعری سے زیادہ نہیں تو بھی ان کے مساوی مقدار میں پڑھی ہیں۔ کیا یہ درست ہے؟ مثال کے طور پر، بظاہر آپ دائرۃ المعارف

(encyclopedias) کے مطالعے کے شوقین ہیں۔

بورخیس:　ہاں، بھئی، میں اس کا بہت شوقین ہوں۔ وہ وقت یاد آتا ہے جب میں یہاں پڑھنے آیا کرتا تھا۔ کافی کم سن تھا اور کوئی کتاب نکلوانے میں بڑی ہچک آتی تھی۔ پھر یہ بھی کہ، خیر، یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان دنوں میں بالکل نادار لیکن، ہاں، کافی پیسے والا نہیں تھا——چنانچہ ہر رات یہاں آتا اور *Encyclopaedia Britannica* کی کوئی جلد لے کر پڑھنے بیٹھ جاتا تھا۔

انٹرویور:　گیارھویں ایڈیشن کی؟

بورخیس:　گیارھویں یا بارھویں کی کیونکہ وہ قدر و قیمت میں تازہ ایڈیشنوں سے بہت بلند ہیں۔ وہ 'پڑھے جانے' کی نیت سے لکھے گئے تھے۔ اب یہ صرف حوالہ جاتی کتب کا مجموعہ بن کر رہ گئے ہیں، جب کہ گیارھویں بارھویں ایڈیشنوں میں طویل مضامین ہوتے تھے، میکالے کے نوشتہ، کولرج —— نہیں کولرج نہیں...

انٹرویور:　ڈی کوئنسی؟

بورخیس:　ہاں، ڈی کوئنسی، وغیرہ۔ خیر، تو میں شیلف سے کوئی جلد اٹھا لیتا تھا——پوچھنے کی ضرورت نہیں ہوتی تھی: یہ حوالہ جاتی کتابیں تھیں——اور ورق گردانی شروع کر دیتا تھا، تا آنکہ دلچسپی کا کوئی مضمون مل جاتا، مثلاً، مورمنوں (Mormons) کے بارے میں یا کسی مخصوص مصنف کے بارے میں۔ انھیں بیٹھ کر پڑھتا کیونکہ یہ مضامین واقعتاً یک موضوعی رسالے (monographs)، واقعی کتاب یا مختصر کتاب ہوا کرتے تھے۔ یہی جرمن انسائیکلوپیڈیا زپر صادق آتا ہے —— *Brockhaus* یا *Meyers*۔ جب لائبریری میں تازہ ایڈیشن آیا تو میں سمجھا کہ یہ وہ ہوگا جسے The Baby Brockhaus کہتے ہیں، لیکن ایسا نہیں تھا۔ مجھے بتایا گیا کہ چونکہ لوگ چھوٹے چھوٹے فلیٹس میں رہتے ہیں، تمیں جلدی کتابوں کے لیے گنجایش نہیں ہوتی۔ انسائیکلوپیڈیاز کو بڑا نقصان پہنچا ہے؛ ان میں ٹھونسا ٹھانسی سے کام لیا گیا ہے۔

سوسانہ کینتیروس [داخل ہوتے ہوئے]:　معاف کیجیے گا، Está esperando el Señor Campbell۔

بورخیس:　اچھا، ان سے کہیں کہ لمحہ بھر اور انتظار کریں۔ یہ کیمبل... یہ مسلسل نازل ہوتے رہتے ہیں۔

انٹرویور: میں کچھ اور سوال کرسکتا ہوں؟

بورخیس: ہاں، بالکل۔ظاہر ہے۔

انٹرویور: بعض قارئین کو آپ کی کہانیاں سرد، غیر شخصی، قدرے نئے فرانسیسی مصنفوں جیسی محسوس ہوتی ہیں۔کیا یہ دانستہ ہے؟

بورخیس: نہیں۔[افسوس کے ساتھ] اگر ایسا ہے تو یہ نرے اناڑی پن کی وجہ سے ہوا ہوگا کیونکہ میں نے انھیں شدت سے محسوس کیا ہے، اتنی شدت سے کہ انھیں بیان کیا ہے، اور ایسی طرفہ علامتیں استعمال کی ہیں کہ کہیں لوگ نہ جان لیں یہ کہانیاں کم و بیش خودسوانحی ہیں۔کہانیاں میرے بارے میں تھیں، میرے ذاتی تجربات کے بارے میں۔شاید یہ انگلش ہچکچاہٹ کا نتیجہ ہو— نہیں؟

انٹرویور: تو کیا *Everness* جیسی مختصر کتاب آپ کے کام سے واقفیت پیدا کرنے کے لیے مفید ثابت ہوسکتی ہے؟

بورخیس: میرے خیال میں تو ہوسکتی ہے۔بنا بریں، یہ جس خاتون نے لکھی ہے وہ اتفاق سے میری قریبی دوست ہے۔یہ لفظ [everness] مجھے *Roget's Thesaurus* میں ملا تھا۔پھر خیال گذرا کہ Bishop Wilkins کی اختراع نہ ہو؛ اس نے ایک مصنوعی زبان ایجاد کی تھی۔

انٹرویور: آپ نے اس کے بارے میں لکھا ہے۔

بورخیس: ولکنس کے بارے میں؟ ہاں، لکھا ہے۔لیکن اس نے ایک بڑا شان دار لفظ بھی اختراع کیا ہے جو، عجیب بات ہے، انگریز شاعروں نے کبھی استعمال نہیں کیا— سچ پوچھیں تو بڑا زبردست، بڑا عظیم لفظ ہے۔Everness، ظاہر ہے، eternity سے کہیں زیادہ اچھا ہے کیونکہ یہ کثرتِ استعمال سے پامال ہو چکا ہے۔Ever-r-ness جرمن Ewigkeit سے بھی بدرجہا بہتر ہے۔لیکن اس نے ایک اور بڑا پیارا لفظ بھی اختراع کیا تھا، لفظ جو بذاتِ خود نظم ہے، نا امیدی، غمگینی، اور یاس سے لب ریز: لفظ neverness۔خوب صورت لفظ— نہیں؟ اس نے اختراع کیا تھا، اور میری سمجھ میں نہیں آتا کہ شاعروں نے اسے کیوں پڑا رہنے دیا اور کبھی کام میں نہ لائے۔

انٹرویور: آپ نے استعمال کیا ہے؟

بورخیس: نہیں، نہیں، کبھی نہیں۔ 'ایورنیس' استعمال کیا ہے، لیکن 'نیورنیس' بے حد دلکش ہے، اس سے عجیب سی یاس رستی ہے — نہیں؟ اور اس معنی میں ایسا لفظ کسی زبان میں نہیں پایا جاتا، انگریزی میں بھی نہیں۔ آپ چاہیں تو impossibility کہہ لیں، لیکن یہ 'نیورنیس' کے سامنے بے اثر ہے، روکھا پھیکا ہے: سیکسن اختتامیہ 'نیس' (-ness)۔ Neverness۔ کیٹس نے nothingness استعمال کیا ہے: "Till love and fame to nothingness do sink"؛ لیکن 'نتھنگ نیس'، میرا خیال ہے، 'نیورنیس' سے کمزور ہے۔ اسپینی میں naderia ملتا ہے — بہت سے ملتے جلتے الفاظ ہیں — لیکن کسی میں 'نیورنیس' کی بات نہیں۔ تو اگر آپ شاعر ہوں تو اسے ضرور استعمال کریں۔ ایسے لفظ کا لغت کے صفحات میں گم ہو کے رہ جانا بڑے افسوس کی بات ہے۔ میرے خیال میں یہ کبھی استعمال نہیں ہوا ہے۔ کسی عالم دین نے کیا ہو تو ہو۔ میرا خیال ہے جوناتھن ایڈورڈز نے اس سے لطف اٹھایا ہوتا، یا سر تھومس براؤن نے، شاید شیکسپیر نے، ظاہر ہے، کیونکہ وہ الفاظ کا رسیا تھا۔

انٹرویور: آپ انگریزی سے متاثر ہوتے ہیں، اس سے اتنی محبت کرتے ہیں، پھر کیا بات ہے کہ آپ نے انگریزی میں اتنا کم لکھا ہے؟

بورخیس: کیوں؟ — مارے خوف کے، اور کیا؟ لیکن اگلے سال جو لیکچر دینے ہیں وہ انگریزی میں لکھوں گا۔ میں نے ہارورڈ [یونی ورسٹی] کو لکھ دیا ہے۔

انٹرویور: اگلے سال ہارورڈ آ رہے ہیں؟

بورخیس: ہاں۔ شاعری پر لیکچروں کا کورس دوں گا۔ اور چونکہ میری دانست میں شاعری نا قابل ترجمہ ہے، اور چونکہ میرے خیال میں انگریزی ادب — اور اس میں امریکا شامل ہے — دنیا میں سب سے زیادہ غنی ہے، میں اپنی مثالیں، اگر سب نہیں تو بیشتر، انگریزی شاعری سے دوں گا۔ ظاہر ہے، چونکہ میری ہوبی ہے، میں ان میں چند قدیم انگریزی شعر بھی چپکا دوں گا، بہر حال وہ بھی انگریزی ہی تو ہے! واقعہ یہ ہے کہ میرے بعض طالب علموں کے مطابق یہ [قدیم انگریزی] چوسر کی انگریزی سے کہیں زیادہ انگریزی ہے!

انٹرویور: چلیے، کچھ دیر کے لیے آپ کے کام کی طرف لوٹیں: میں نے اکثر اس کے بارے میں تعجب سے سوچا ہے کہ آپ اپنے کام کو کس اصول کے تحت ان مجموعوں میں ترتیب دیتے ہیں۔ یہ تو عیاں ہے کہ

یہ اصول زمانی اعتبار سے نہیں ہے۔ تو کیا یہ موضوعی مشابہت ہے؟

بورخیس: نہیں، زمانی اعتبار سے نہیں۔ لیکن بسا اوقات جب پتا چلتا ہے کہ ایک ہی حکایت میں نے دوبار لکھی ہے، یا دو مختلف کہانیوں کا مفہوم ایک ہی ہے تو میں انھیں پہلو بہ پہلو رکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ کوئی اصول ہے تو بس یہی۔ کیونکہ، مثال کے طور پر، مجھے ایک نظم لکھنے کا اتفاق ہوا، کوئی بہت اچھی نظم نہیں تھی، اور کئی سال بعد اسی کو دوبارہ لکھنے کا۔ جب نظم لکھ لی گئی تو بعض دوستوں نے کہا، ''ارے، یہ تو وہی نظم ہے جو تم نے کوئی پانچ سال پہلے شائع کی تھی۔'' اور میں نے جواب دیا، ''ہاں، یہ تو ہے!'' لیکن میرے خواب وخیال میں بھی یہ نہیں تھا۔ بہر کیف، میں سمجھتا ہوں کہ شاعر کے پاس لکھنے کے لیے شاید پانچ یا چھ نظمیں ہی ہوتی ہیں، اس سے زیادہ نہیں۔ وہ انھیں مختلف زاویوں سے بار بار لکھنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، شاید مختلف پلاٹوں کے ذریعے اور مختلف عمروں میں اور مختلف کرداروں کے ساتھ، لیکن نظمیں بنیادی اور باطنی طور پر ایک ہی ہوتی ہیں۔

انٹرویور: آپ نے خاصی تعداد میں تبصرے اور جریدی مضامین لکھے ہیں۔

بورخیس: بھئی، یہ کرنا پڑا۔

انٹرویور: تبصرے کے لیے کتاب کا انتخاب آپ نے خود کیا تھا؟

بورخیس: ہاں، عام طور پر۔

انٹرویور: یعنی انتخاب آپ کے ذوق کی نمایندگی کرتا ہے؟

بورخیس: ہاں، بالکل۔ مثال کے طور پر، جب کسی نے مجھ سے کسی خاص "History of Literature" پر تبصرہ لکھنے کے لیے کہا، تو مجھے اس میں اتنی فاش غلطیاں نظر آئیں، اور چونکہ میں مصنف کو شاعر کی حیثیت سے بہت قابلِ قدر سمجھتا تھا، میں نے کہہ دیا، ''میں اس کے بارے میں نہیں لکھنا چاہتا، کیونکہ اگر لکھا تو اس کے خلاف لکھوں گا۔'' مجھے لوگوں پر حملہ کرنا پسند نہیں، خاص طور پر اس عمر میں — جب نوجوان تھا، ہاں، تب خوب مزہ لیتا تھا، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ، آدمی کو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ زیبا نہیں۔ جب کسی کی تحسین یا تنقیص کی جاتی ہے، تو اس سے اس کا نہ کچھ بنتا ہے نہ بگڑتا ہے۔ آدمی کی مدد ہو سکتی ہے، چلیے یوں کہیں، آدمی بن سکتا ہے یا بگڑ سکتا ہے تو خود اپنی نگارش سے، اس سے نہیں جو دوسرے اس کے بارے میں کہیں۔ تو اگر آپ بہت شیخی ماریں اور لوگ کہیں کہ آپ نابغہ ہیں — تو بھی آپ کا کچا چٹھا سامنے آ ہی جائے گا۔

انٹرویور: کرداروں کے نام رکھنے کا آپ کا کوئی خاص طریقہ ہے؟

بورخیس: میرے دو طریقے ہیں: ایک تو یہ کہ اپنے آبا و اجداد، وغیرہ، کے نام استعمال کروں، اور یہ انھیں، خیر میں ابدیت تو نہیں کہوں گا، بخشنے کے لیے تو یہ ایک طریقہ ہے۔ دوسرا یہ کہ وہ نام چنوں جو مجھے متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً، میری ایک کہانی کے کرداروں میں سے ایک جو آتا جاتا رہتا ہے Yarmolinsky کہلاتا ہے کیونکہ یہ نام مجھے جالبِ توجہ لگا — عجیب لفظ ہے — نہیں؟ ایک اور کردار Red Scharlach کہلاتا ہے کیونکہ Scharlach جرمن میں 'سرخ' (scarlet) کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، اور یہ شخص قاتل تھا۔ تو یہ دہرا سرخ تھا — نہیں؟ Red Scharlach مساوی Red Scarlet۔

انٹرویور: اور وہ شہزادی جس کا بڑا دلکش نام ہے اور آپ کی دو کہانیوں میں وارد ہوتی ہے؟

بورخیس: Faucigny Lucinge؟ بھئی، وہ میری بڑی اچھی دوست ہے۔ ارجنٹینی خاتون ہے۔ اس نے فرانسیسی شہزادے سے شادی کی تھی، اور چونکہ نام بہت موہتا ہے، جیسے بیش تر فرانسیسی القاب ہوتے ہیں، خاص طور پر اگر آپ Faucigny کو نکال دیں، جیسے وہ نکال دیتی ہے۔ وہ خود کو La Princesse de Lucinge کہتی ہے، یہ بڑا خوب صورت لفظ ہے۔

انٹرویور: اور Tlön اور Uqbar؟

بورخیس: اوہ، اچھا، محض اجڈ ہیں۔ Sou-q-b-a-r۔

انٹرویور: ایک طرح سے نا قابلِ تلفظ؟

بورخیس: ہاں، کم و بیش نا قابلِ تلفظ۔ پھر Tlön ہے: "t-l" کا اجتماع بھی اتنا عام نہیں — ایسا نہیں — پھر "ö"۔ لاطینی Orbis Tertius — یہ بڑی روانی سے ادا کیا جا سکتا ہے — نہیں؟ ہو سکتا ہے Tlön استعمال کرتے وقت میرے ذہن میں traum ہو، وہی لفظ جسے انگریزی میں dream کہتے ہیں۔ لیکن اس صورت میں اسے Tröme ہونا چاہیے، لیکن Tröme شاید قاری کو ریل گاڑی کی یاد دلا دے۔ بہر حال، "t-l" حروف کا عجیب و غریب اجتماع ہے۔ مجھے لگا میں نے "hrön" نام کا ایک لفظ تصور کردہ اشیا کے لیے ایجاد کر دیا ہے۔ لیکن جب میں نے قدیم انگریزی سیکھنی شروع کی تو معلوم ہوا کہ hran وہیل مچھلی کے لیے استعمال ہونے والے لفظوں میں سے ہے۔ دو لفظ تھے: wael اور hran۔ چنانچہ hranrÃ Ãd دلالت کرتا ہے

"whale road" پر، یعنی، قدیم انگریزی شاعری میں ''سمندر''۔

انٹرویور: اس کا مطلب یہ ہوا کہ جو لفظ آپ نے اس شے کو بیان کرنے کے لیے جسے تخیل نے حقیقت پر مرتسم کیا ہوا ایجاد کیا تھا وہ پہلے ہی ایجاد ہو چکا تھا اور حقیقت الامر hran تھا؟

بورخیس: ہاں، ہاں، وہ خود بخود میرے پاس چلا آیا تھا۔ مجھے یہ سوچنا اچھا لگتا ہے کہ یہ میرے دس صدی پہلے کے آبا واجداد کی طرف سے آیا تھا — اسے احتمالی توجیہ کہہ سکتے ہیں — نہیں؟

انٹرویور: کیا آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ نے اپنی کہانیوں میں مختصر کہانی اور مضمون کی اصناف کا اختلاط کرایا ہے؟

بورخیس: ہاں — لیکن میں نے یہ جان بوجھ کر کیا ہے۔ اس کی طرف کسارلیس نے سب سے پہلے میری توجہ دلائی تھی۔ اس نے کہا کہ حقیقت یہ ہے کہ میں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو کہانی اور مضمون کے بین بین ہیں۔

انٹرویور: کیا اس کی وجہ اس جھجک کی تلافی ہو سکتی ہے جو آپ کو بیانیہ لکھنے میں محسوس ہوئی تھی؟

بورخیس: ہاں، یہ ہو سکتا ہے۔ ہاں، کیونکہ ان دنوں، یا کم از کم آج، میں نے بیونس آئرس کے اچکوں کے بارے میں کہانیوں کا وہ سلسلہ لکھنا شروع کر دیا ہے۔ بالکل سیدھی سادی کہانیاں ہیں۔ ان میں مضمون، حتیٰ کہ شاعری کا کوئی شائبہ نہیں ہے۔ تو کہانی صاف صاف انداز میں بیان کی گئی ہے، اور وہ کہانیاں ایک مفہوم میں غم انگیز ہیں، شاید ہولناک۔ ان میں ہمیشہ کم بیانی سے کام لیا گیا ہے۔ ان کے راوی بھی خود چور اچکے ہیں، اور آپ انھیں مشکل ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ یہ کہانیاں المیہ ہو سکتی ہیں، لیکن انھیں ایسے کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ بس کہانی بیان کرتے ہیں، اور قاری کو، میرے خیال میں، یہ احساس دلایا جاتا ہے کہ کہانی اپنے ظاہر سے کہیں زیادہ گہرائی تک جاتی ہے۔ کرداروں کے جذبات کے بارے میں کچھ بیان نہیں کیا جاتا — یہ مجھے قدیم نورس داستانوں سے ملا — یہ تصور کہ آدمی کو اس کی گفتار اور افعال سے پہچاننا چاہیے، لیکن اس کی کھوپڑی میں گھسنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے اور یہ کہنے کی کہ وہ کیا سوچ رہا ہے۔

انٹرویور: گویا یہ غیر شخصی کے بجائے غیر نفسیاتی ہیں؟

بورخیس: ہاں، لیکن کہانی میں مخفی نفسیات ہوتی ہے کیونکہ، اگر نہ ہو تو، کردار کٹھ پتلی بن کر رہ

جائیں۔

انٹرویو: کبالہ (Cabala) کے بارے میں کیا خیال ہے؟ اس میں پہلے پہل آپ کو کب دلچسپی ہوئی؟

بورخیس: میرا خیال ہے ڈی کوئنسی کی وساطت سے، اس کے اس خیال سے کہ ساری کائنات علامتوں کا مجموعہ ہے، یا یہ کہ ہر شے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ پھر جب میرا جنیوا میں قیام تھا، تو میرے دو قریبی، دوشان دار دوست تھے—Maurice Abramowicz اور Simon Jichlinski—ان کے ناموں سے ان کے نسبی سلسلے کا پتا چل گیا ہوگا: پولش یہودی تھے۔ میں سوئٹزرلینڈ تو کیا پوری قوم کا دل بستہ تھا، صرف مناظر اور شہروں کا ہی نہیں۔ لیکن سوئس لوگ بہت الگ تھلگ رہتے ہیں۔ کسی سوئس کو دوست بنانا بہت مشکل ہے۔ کیونکہ ان کی گذر اوقات کا ذریعہ غیر ملکی ہیں، میرا خیال ہے وہ انھیں ناپسند کرتے ہیں۔ میکسکو کے باشندوں کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ان کے نان نفقے کا آسرا علی الخصوص امریکی ہوتے ہیں، امریکی ٹورسٹ، اور میں نہیں سمجھتا کہ کوئی ہوٹل گیری کرنا پسند کرتا ہو، حال آنکہ اس میں بے توقیری کی کوئی بات نہیں ہے۔ لیکن اگر آپ ہوٹل کے منتظم ہوں، اگر آپ کو دوسرے ملکوں کے بہت سے لوگوں کی خاطر مدارات کرنی پڑتی ہو، تو آپ لامحالہ انھیں اپنے سے مختلف سمجھنے لگتے ہیں اور ممکن ہے عرصہ گذرنے پر انھیں ناپسند کرنے لگیں۔

انٹرویو: کیا آپ نے اپنی کہانیوں کو کبالیہ بنانے کی کوشش کی ہے؟

بورخیس: ہاں، کبھی کبھار۔

انٹرویو: اور روایتی کبالیہ تعبیریں استعمال کی ہیں؟

بورخیس: نہیں۔ میں نے *Major Trends in Jewish Mysticism* نامی کتاب پڑھی تھی۔

انٹرویو: وہی جو Scholem کی تصنیف ہے؟

بورخیس: ہاں، Scholem کی لکھی ہوئی اور ایک اور جو Trachtenberg نے یہودی توہمات پر لکھی ہے۔ ان کے علاوہ وہ ساری کتابیں جو مجھے کبالہ پر دستیاب ہوسکیں، اور انسائیکلوپیڈیاز کے سارے مضامین، وغیرہ۔ لیکن مجھے عبرانی نہیں آتی۔ ہوسکتا ہے میرے پرکھے یہودی رہے ہوں، لیکن میں یقین

سے نہیں کہہ سکتا۔ میری ماں کا نام اسی وے دو (Acevedo) ہے۔ ہو سکتا ہے یہ پرتگالی یہودی نام ہو، اور نہیں بھی ہو سکتا ہے۔ اچھا اب اگر آپ Abraham کہلاتے ہیں تو میرے خیال میں یہاں کوئی شک نہیں ہو سکتا، لیکن چونکہ یہودیوں نے اتا لوی، اسپینی، پرتگالی نام اپنا لیے تھے، یہ ضروری نہیں کہ اگر آپ کا اِن میں سے کوئی نام ہو تو آپ یہودی حسب نسب کے ہیں۔ 'اسی وے دو' ظاہر ہے، کسی قسم کے درخت کا نام ہے۔ یہ خاص طور پر یہودی لفظ نہیں، اگر چہ بہت سے یہودیوں کا نام 'اسی وے دو' ہوتا ہے۔ کاش میرے آبا و اجداد میں سے چند یہودی ہوتے۔

انٹرویور: آپ نے ایک مرتبہ لکھا تھا کہ سارے لوگ یا افلاطونی ہوتے ہیں یا ارسطاطالیسی۔

بورخیس: یہ میں نے نہیں کہا تھا۔ کولرج نے کہا تھا۔

انٹرویور: لیکن آپ نے اسے نقل کیا تھا۔

بورخیس: ہاں نقل کیا تھا۔

انٹرویور: آپ ان میں کون سے ہیں؟

بورخیس: میرا خیال ہے، ارسطاطالیسی، لیکن خواہش ہے کہ افلاطونی ہوتا۔ میرا خیال ہے کہ یہ میرے خون میں انگریزی عنصر ہے جو مجھے مخصوص چیزوں اور لوگوں کو حقیقی سمجھنے پر مجبور کرتا ہے نا کہ عام امثال کو۔ لیکن اب مجھے ڈر ہے کہ کیمبل نازل ہو رہے ہیں۔

انٹرویور: میرے رخصت ہونے سے پہلے، کیا آپ *Labyrinths* کی میری کاپی پر دستخط نہ کر دیں گے؟

بورخیس: بڑی خوشی سے۔ ارے ہاں، میں اس کتاب سے واقف ہوں۔ یہ رہی میری تصویر — لیکن کیا میں واقعی ایسا ہی نظر آتا ہوں؟ مجھے یہ تصویر پسند نہیں۔ میں اتنا مغموم نہیں ہوں؟ اتنا پژمردہ؟

انٹرویور: یہ آپ کو غور و فکر میں غرق نہیں دکھائی دیتی؟

بورخیس: شاید۔ لیکن اس قدر تاریک۔ اتنی بوجھل؟ بھنویں ... خیر۔

انٹرویور: آپ کو اپنی نگارشات کا یہ ایڈیشن پسند ہے؟

بورخیس: اچھا ترجمہ ہے — نہیں؟ لا یہ کہ اس میں لاطینی لفظوں کی بھرمار ہے۔ مثال کے طور پر

،فرض کریں، اگر میں habitación oscura لکھنا چاہتا (ظاہر ہے، میں نے 'یہ' نہیں لکھا ہوتا بلکہ cuarto oscuro، پھر بھی فرض کیے لیتے ہیں کہ لکھا ہوتا) تو اس صورت میں habitación کو habitation ترجمہ کرنے کی ترغیب محسوس ہوتی جو سننے میں اصل سے ملتا جلتا ہے۔ لیکن جو لفظ میں چاہتا ہوں وہ room ہے: یہ زیادہ قطعی، بے حد سادہ اور بہتر ہے۔ آپ جانیں، انگریزی خوب صورت زبان ہے، لیکن قدیم زبانیں اور بھی زیادہ خوب صورت ہیں: ان میں 'حروفِ علت/مصوتے' (vowels) ہوا کرتے تھے۔ جدید انگریزی میں ان حروف کی اہمیت، ان کی انفرادیت جاتی رہی ہے۔ انگریزی — انگریزی زبان — کے لیے میری توقعات اب امریکا سے وابستہ ہیں۔ امریکیوں کا تلفظ بہت صاف ہوتا ہے۔ ان دنوں جب میں فلم دیکھنے جاتا ہوں، مجھے بہت کچھ نظر نہیں آتا، لیکن امریکی فلم میں ہر لفظ صاف سن لیتا ہوں۔ انگلش فلموں میں اتنا صاف نہیں۔ آپ کو بھی کبھی ایسا ہی معلوم ہوتا ہے؟

انٹرویور: بعض اوقات، خاص طور پر فکاہیہ فلموں میں۔ انگریز اداکار بہت تیز بولتے ہیں۔

بورخیس: بالکل! بالکل! بہت تیز اور تاکید تو نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ وہ لفظوں کو دھندلا دیتے ہیں، آوازوں کو۔ بڑی سخت دھندلاہٹ — نہیں؟ امریکا کو انگریزی کا تحفظ لازم ہے۔ اور، آپ جانتے ہیں، میرے خیال میں یہی بات اسپینی پر بھی لاگو ہوتی ہے؟ میں جنوبی امریکی بولی کو ترجیح دیتا ہوں۔ ہمیشہ دی ہے۔ میرا خیال ہے کہ آپ لوگ امریکا میں Ring Lardner یا Bret Harte کو اب اور نہیں پڑھتے؟

انٹرویور: یہ پڑھے جاتے ہیں، لیکن زیادہ تر ثانوی اسکولوں میں۔

بورخیس: اور او۔ہینری؟

انٹرویور: وہ بھی، بیش تر اسکولوں میں۔

بورخیس: میرے خیال میں، وہ بھی زیادہ تر تکنیک کے لیے، غیر متوقع انجام (surprise ending) کے لیے۔ مجھے یہ حکمت عملی بالکل پسند نہیں، آپ کو پسند ہے؟ او وہ نظریے کی حد تک ٹھیک ہے، لیکن عملاً، این چیز دیگری است۔ غیر متوقع ہونے کی حد تک آپ ایسی کہانیاں صرف ایک بار ہی پڑھ سکتے ہیں، آپ کو پوپ کا قول یاد ہے: ''غرقاب کا فن''، لیکن جاسوسی کہانی میں معاملہ مختلف ہوتا ہے۔ یہاں بھی حیرت زدگی ہوتی ہے، لیکن یہاں کردار بھی ہوتے ہیں، مناظر اور ماحول بھی ہمیں مطمئن کرتے ہیں۔ لیکن اب، مجھے یاد آرہا

ہے کہ کیمبل نازل ہورہے ہیں، کیمبل نازل ہورہے ہیں۔ یہ بڑا خونخوار قبیلہ معلوم ہوتے ہیں۔ کہاں ہیں؟

حواشی

* پروفیسر ایمیرطس، یونی ورسٹی آف وسکانسن، میڈیسن، امریکا۔

۱۔ رونلڈ کرسٹ (Ronald Christ) کے لیے ہوئے اس انٹرویو کا متن دی پیرس ریویو (سرما-بہار ۱۹۶۷ء) سے لیا گیا ہے۔ (میمن)

۲۔ kenning: قدیم انگریزی یا قدیم نورس شاعری میں برتا جانے والا مرکب لفظ۔ (میمن)

۳۔ Juan Manuel de Rosas (1793–1877): ارجنٹینا کا ملٹری ڈکٹیٹر۔ (کرسٹ)

۴۔ یہ شاید یادداشت کی بھول چوک ہے۔ زیرِ بحث کہانی دراصل "Pierre Menard, autor del Quijote" تھی۔ یہ *Sur* کے شمارہ نمبر ۵۶ (مئی ۱۹۳۹ء) میں شائع ہوئی تھی۔ بورخیس نے اس سے پہلے دو کہانیاں اور لکھی تھیں: "The Approach to Al-Mu'tasim" (1938)، جو ایک ایسی کتاب پر تبصرہ ہے جس کا کبھی وجود نہیں تھا (یہ "Pierre Menard" سے ملتی جلتی ہے)، اور اس کی اولین کہانی "Hombre de la esquina rosada" جو پہلی مرتبہ *A Universal History of Iniquity* (1935) میں شائع ہوئی۔ Prix Formentor، جس کا ذکر اس انٹرویو میں آگے آئے گا، بورخیس کو اپنی کہانیوں کے مجموعے *Ficciones* پر ملا تھا، جس میں "Hombre de la esquina rosada" شامل نہیں۔ (کرسٹ)

۵۔ Callois دراصل پبلشر تھا۔ (کرسٹ) یہاں انٹرویو لینے والے نے Callois لکھا ہے۔ متن میں دو جگہ Caillois آیا ہے۔ (میمن)

۶۔ یہ سال ۱۹۳۶ تھا۔ (کرسٹ)

۷۔ اوپر ایک حاشیے میں کرسٹ نے اسے "Iniquity" لکھا ہے۔ (میمن)

۸۔ انگریزی میں stylistics۔ (میمن)

۹۔ مطلب: ”چھ تاروں کے لیے“۔ یہ بورخیس کی ایک طویل نظم کا عنوان ہے۔ (میمن)

رفیق سندیلوی *

مغربی ناول میں ہیرو کا تصور

یہ فکشن کا مابعد جدید عہد ہے مگر صدی بصدی پیچھے ہٹتے جائیں تو نظریاتی سطح پر جدیدیت کے ابتدائی بیج سروانٹیز (Cervantes) کے ڈان کیہوٹے (۱۶۰۵ء–۱۶۱۵ء) میں نمو پاتے دکھائی دیں گے۔ مغربی ناول کی بنیاد میں ہیروانہ تصور کی خشتِ اوّل اسی ناول نے رکھی۔ بظاہر اس میں ہیرو کو قدم بقدم شکست سے دوچار کیا گیا اور اس کی سورمائیت کو تضحیک کا نشانہ بنایا گیا مگر در پردہ اس سے سورمائیت ہی کے تناظر کو تقویت ملی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح اوڈیسس (Odysseus) نے بطلیت کی ارفع سطح پر جہاں گردی کی اور اپنے نائب فی الارض ہونے کے منصب کا اثبات کیا، ڈان کیہوٹے نے اسی تناظر میں حادثات و مشکلات سے دوچار ہونے کے تخیل کو تسلیم کیا اور ایک الوہی احمق کے خبط کی سطح پر اپنے مہم جویانہ کردار کی تصدیق کی۔ لہٰذا اس کردار کو سراہا گیا اور آگے چل کر اس کردار کے بطن سے کئی ہیرو، اینٹی ہیرو اور ولن ہیرو پیدا ہوئے۔ آیئے ڈان کیہوٹے سے لے کر بیسویں صدی کے منتخب ناولوں کے مختلف الاقسام ہیروؤں کا تجزیہ کر کے دیکھتے ہیں کہ یہ کس قماش کے ہیں اور ان کے عقب میں مستور تصورات کا نظام کیا ہے جن سے ہیرو ازم اور ہیرو ازم سے جڑے ہوئے فرد کے ذہنی ابعاد کا نقشہ مرتب ہوتا ہے۔

ڈان کیہوٹے (Don Quixote) ایسا المیہ طربیہ ہیرو ہے جو دلیرانہ ذوق و ترغیب اور شجاعانہ اقدار سے تہی دنیا میں ایک مہم جو سورما یا نائٹ کی سی خطر پسندی کو از سرِ نو زندہ کرنا چاہتا ہے۔ فیلوز گورڈن کا کہنا ہے کہ ڈان کیہوٹے ایسا ہیرو ہے جو مہم کو بطور مہم لیتا ہے اور ہمیشہ شکست کھاتا ہے مگر زیادہ تر شکست کے احساس

سے آگاہ نہیں ہو پاتا۔[۱] ڈان کیہوٹے خاموشی کے ساتھ کارہائے شجاعانہ انجام دینے سے زیادہ اپنا وقت سوچنے اور باتیں کرنے میں صرف کرتا ہے۔مہم جویانہ سفر میں اس کی رسائی کسی سرپھرے آدمی سے بڑھ کر ایک اداکار کی سی ہے جو اپنے کردار کو ذہن نشین کرتا ہے اور پھر اس کی ادائیگی کے لیے مشق کرتا ہے۔شیکسپیئر کے ہیملٹ کے سلسلے میں میڈ مین تھیوری (Madman Theory) کا جواز بنتا ہے یا ایکٹر تھیوری (Actor Theory) کا، بالکل یہی سوال ڈان کیہوٹے کے سلسلے میں بھی اٹھایا جاتا ہے۔دیکھا جائے تو ڈان کیہوٹے پر دونوں تھیوریوں کا اطلاق ہوتا ہے کیونکہ سچائی کی تہہ تک پہنچنے کے لیے میڈ مین ہیرو ہو یا ایکٹر ہیرو، دونوں اپنے اظہار و عمل سے عادلانہ تطابق پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔[۲] اسی طرح یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ کیا ڈان کیہوٹے ایک ایڈیٹ ہے جو ہیرو بننے کی کوشش کر رہا ہے یا ایک ہیرو ہے جو ایڈیٹ بننے کے لیے کوشاں ہے۔

ڈان کیہوٹے ایسا ہیرو ہے جو انتہائی مذموم اور اہانت آمیز وقوعات کی زد میں رہ کر بھی اپنی وقارانہ سطح سے نیچے نہیں اترتا۔اس کی حماقتیں جہاں خندہ زنی کا سبب بنتی ہیں وہاں دل پر ایک بوجھ بھی چھوڑ جاتی ہیں اور ہم تمنا کرتے ہیں کہ وہ اپنے وضع کردہ فریب کا ہالہ توڑ ڈالے اور توازن پانے میں کامیاب ہو جائے۔سروانتیز کا خط گو کہ اس کے کردار کو ہمیشہ مثالیت کے درجے پر فائز رکھتا ہے مگر اس سے قطع نظر وہ خاصا منکسر المزاج، خوش گفتار، مہربان و مددگار، شعر فہم، باذوق اور نصیحت کوش و اخلاق پسند دکھائی دیتا ہے۔قابلِ غور بات یہ ہے کہ موت اس کو مخبوط حالت میں نہیں آتی۔اسے رنج ہوتا ہے کہ بے معنی شجاعت اور جھوٹی مہمات میں اس کی عزت نفس کا کباڑہ ہو گیا۔بستر مرگ پر اس کی پشیمانی سے مترشح ہوتا ہے کہ اب وہ ازالۂ سراب چاہتا ہے اور اپنی اصل شناخت کے ساتھ مرنا چاہتا ہے۔دراصل ڈان کیہوٹے کا المیہ یہ تھا کہ وہ خواب اور حقیقت کے درمیانی فرق کو جاننے کی اہلیت سے بیگانہ ہو گیا تھا۔یہی چیز اسے عدل و انصاف اور صداقت کی ارفع و اکمل جہتوں کی تلاش میں بُری طرح متعاقب رکھتی تھی اور ہر مقام پر مزاحمت سے روکتی تھی۔

کہا جاتا ہے کہ ڈینیل ڈیفو نے اپنے قصے *Robinson Crusoe* (۱۷۱۹ء) کے ہیرو کا اساسی تصور ایک حقیقی کردار الیگزینڈر سلکرک (Alexander Selkirk)[۳] سے لیا تھا جسے ایک بحری جہاز کے کپتان کی خباثت کے باعث ایک بے آباد ساحل پر اترنا پڑا اور ناچار زندہ رہنے کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑی۔ڈیفو نے اپنے تخیل سے اس کردار کو رابنسن کروسو کی شکل دے دی۔رابنسن کسی ایپک کا مہم جو نظر آتا ہے

نہ گوشت پوست کا ہیرو، پھر بھی ڈھائی تین صدیوں سے بچے اور بڑے اسے اپنا ہیرو ہی گردانتے چلے آرہے ہیں۔

دیکھا جائے تو رابنسن اپنے بیانات میں کہیں بھی خود کو ہیرو کے طور پر نمایاں نہیں کرتا۔ وہ سرکش جانوروں کا سدِباب کرنے کی جرأت پر شیخی نہیں بگھارتا بلکہ خوف و کرب کے ساتھ اپنے غیر جانبدارانہ جذبات کا معترف دکھائی دیتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ خود کو ایک عام طرح کا حساس آدمی گردانتا ہے اور خود کو ہیرو بننے کی متوقع خواہش سے بے نیاز ظاہر کرتا ہے، پھر بھی اسے ملکیت، طاقت اور تفاخر کے حصول میں بڑی دلچسپی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو جزیرے کا بادشاہ کہتا ہے۔ کروسو کی تاجرانہ جبلت گو کہ زندہ رہنے کی جبلت سے مشابہ نظر آتی ہے مگر اٹھائیس برسوں کی گم شدگی کے بعد جب وہ جزیرے سے کوچ کرنے لگتا ہے تو اس کے ہمراہ سونے کا ایک عمدہ ذخیرہ بھی ہوتا ہے۔ ڈیوڈ ڈیشز (David Daiches) نے اس حوالے سے بڑی مزیدار بات لکھی ہے کہ وہ ایک ایسا مدبر و متین تاجر ہے جو کسی مہم کو سر کرنے کے جوش میں سمندر کا رخ نہیں کرتا بلکہ کاروبار کے لیے سفر اختیار کرتا ہے لہٰذا بطلیت کے مقابلے میں مصلحت ہی وہ کلید ہے جو اس کے افعال و اعمال کی تفہیم میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ رابنسن کو اسی بنا پر انگریزی ادب کا پہلا prudential hero کہا جاتا ہے۔[۴] اس کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ جزیرے پر آنے کے بعد اپنی قدیم جبلت یعنی بربریت کی طرف رجوع نہیں کرتا اور ہر وقت خود پر ایک شعوری حالت جاری رکھتا ہے۔ اس حوالے سے اسے خود آگاہ ہیرو بھی کہا جا سکتا ہے۔

رابنسن کروسو کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو ذہن فی الفور ابنِ طفیل کے حیی ابنِ یقظان کی طرف جاتا ہے۔ ڈاکٹر نعیم احمد کے نزدیک تو اس کی حیثیت ایک چربے کی سی ہے۔[۵] اس میں کوئی شک نہیں کہ حیی ابن یقظان کا ترجمہ رابنسن کروسو کی آمد سے بہت پہلے شائع ہو چکا تھا لیکن کئی ایک مشابہتوں کے باوجود معنی و مقصد اور طریق کار کے لحاظ سے دونوں کرداروں میں خاصا فرق پایا جاتا ہے۔ دونوں کردار تنہائی کی نفسیاتی و جذباتی جہات میں عمل آرا ہوتے ہیں لیکن حیی کا کردار فلسفیانہ ہے۔ وہ جستجو سے تجربے، تجربے سے ہنر، ہنر سے دریافت، دریافت سے تخلیق اور تخلیق سے خالق مطلق تک پہنچتا ہے۔ فکری و مشاہداتی قوت احتیاجات کو جنم دیتی ہے تو وہ از خود کھانا پکانا، اوزار بنانا، کپڑے بینا، پودے اگانا، جانور پالنا اور شکار کرنا سیکھ

جاتا ہے۔اس کو دودھ پلانے والی ہرنی ضعیف اور مضمحل ہو جاتی ہے تو اسے حواس کا شعور حاصل ہوتا ہے۔جب وہ مر جاتی ہے تو وہ روح کے تصور سے آشنا ہوتا ہے۔جب اس پر آگ کی قوت آشکار ہوتی ہے تو وہ حرارت کی نوعیت پر غور کرتا ہے۔رفتہ رفتہ اس کی جستجو اسے عناصر اربعہ تک لے جاتی ہے۔وہ مادے کی اصلیت اور علت و معلول کے اسباب پر غور کرتا ہے اور موت کی حقیقت سے عبد و معبود کے تعلق کو پا لیتا ہے۔رابنسن کروسو کا مسئلہ اپنی survival کے علاوہ وقت گذاری اور واپسی کا ہے جب کہ حیّ کا ہر عمل اخذ وانکشاف پر منتج ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ اپنے ارتقا کی طرف بڑھتا ہے۔رابنسن کروسو غیر آباد جزیرے سے سوسائٹی کی طرف آتا ہے جب کہ حیّ مایوس ہو کر پھر غیر آباد جزیرے کی طرف لوٹ جاتا ہے۔یہ تنقید بھی کی جاتی ہے کہ یقظان کا کردار اس مردانہ یوٹوپیا کو پیش کرتا ہے جس میں نہ عورت ہے نہ سوسائٹی۔[6] اسے حکمت اور شریعت کے بیچ کا خلا بھی کہا جا سکتا ہے جسے پُر کرنے کا طریقہ نہیں بتایا گیا۔بہر کیف حیّ کا کردار اس فلسفے کا اعلامیہ ہے کہ بصیرت کے نور سے حق کا ادراک ممکن ہے۔دونوں کرداروں کا موازنہ کریں تو عقلِ معاش اور عقلِ معاد کا فرق صاف نظر آئے گا۔

Gulliver's Travels (۱۷۲۶ء) کا کبیری کردار گلیور (Gulliver) گو کہ متنوع اور اجنبی سر زمینوں کی مہم جویانہ سنسنی خیز اور عجیب الہیت سیاحت میں مشغول رہتا ہے اور بیان کی سطح پر ایک سحر انگیز اور نادر الوجود شخصیت بھی بن جاتا ہے مگر اپنے آخری تأثر میں انسانی اوصاف سے کبیدہ خاطر ہو جانے کے باعث ایک ہیرو کا سا تعزز حاصل نہیں کر پاتا۔گلیور ایسا ہیرو ہے جس کے سیاحانہ تصور میں اختراع اور سوجھ بوجھ کا فقدان ہے۔وہ ہومر کے اوڈیسس جیسے عظیم جنگجوؤں کی طرح بذلہ وفہم کی شاطرانہ چالوں کی بدولت خطرناک حالات سے نکلنے کا حوصلہ نہیں رکھتا۔اسے متعدد بار قیدی بنا لیا جاتا ہے مگر وہ اپنی تدبیر سے ایک مقام پر بھی رہائی حاصل نہیں کر پاتا۔البتہ اس کے سفر میں خارجی طور پر ایک ہیروانہ جہت کا احساس ضرور ہوتا ہے۔

Tom Jones (۱۷۴۹ء) کا ہیرو ٹام (Tom) انگریزی فکشن کا شاید وہ پہلا ہیرو ہے جسے سطح سے تہہ تک مکمل طور پر قرینِ عقل کہا جا سکتا ہے۔اس کی ولدیت مشکوک ہے مگر فیاضانہ صحبت نے اسے حرام کار نہیں بننے دیا۔وہ خوش شکل، تندرست اور مضبوط ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ مخلص اور نیک دل ہے مگر نسوانی جسموں کی بے پروا لذت میں مشغول رہنے کا میلان اس کے نیک ولانہ احساسات پر حاوی رہتا ہے۔ٹام جونز عام طور پر عورتوں کے ساتھ حسن سلوک سے پیش آتا ہے۔وہ اس وقت بھی ان کی خواہش کا احترام کرتا ہے جب

وہ بہانہ بازی کے ساتھ ان کو اپنے ہالہ ترغیب میں کھینچ رہا ہوتا ہے اور اس وقت بھی جب خود عورتیں اس کو رجھا کر اپنے بہکاوے کے جال میں پھانس رہی ہوتی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سوفیا کی سچی محبت سمیت اس کے تمام تر معاشقوں کی پیشرفت عورتوں ہی سے ہوتی ہے۔ یہی وہ نکتہ ہے جس کے تحت ہنری فیلڈنگ اس کی سیاہ کاریوں کے لیے معافی کا راستہ نکال لیتا ہے۔ مولی سیگرم، مسز واٹرس اور لیڈی بیلسٹن کے ساتھ اس کے جسمانی تعلقات بھی اس کے کردار کو مسخ نہیں کر سکتے، اس لیے کہ اس کی ذات میں انسانیت اور کریم النفسی کا جوہر ہمیشہ موجود رہتا ہے اور بالآخر وہ اپنی اصل محبت کی طرف لوٹ آتا ہے۔ یہی وہ ناگزیر ثبوت ہے جسے عاشقانہ اصولوں سے وفاداری اور ہیرو کی اہم ترین صفت کا نام دیا جاتا ہے۔

ٹام جونز سے پہلے فیلڈنگ نے *Joseph Andrews* (۱۷۴۲ء) میں جوزف (Joseph) کو صالح ہیرو کے روپ میں پیش کیا تھا جو اپنی عصمت کو داغدار نہیں ہونے دیتا۔ عورت کی عصمت کے مقابلے میں مرد کی عصمت کا یہ تصور ردِ عمل کے طور پر رچرڈسن (Richardson) کے ناول *Pamela* سے آیا۔ جوزف اینڈریوز ایسا ہیرو ہے جسے معنوی لحاظ سے پامیلا کا بھائی فرض کیا جا سکتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ رچرڈسن نے ظریفانہ انداز میں پامیلا کو اٹھارویں صدی کے عیسوی اخلاق کے مطابق تشکیل دیا جو بہکاووں کے باوجود شادی تک اپنی دوشیزگی کو محفوظ رکھتی ہے اور بالآخر لارڈ کو اپنے قدموں میں جھکنے پر مجبور کر دیتی ہے جب کہ فیلڈنگ نے جوزف اینڈریو کے کردار کو حقیقی نیکی کے اس تصور پر استوار کیا جو سماجی یا مذہبی خوف سے زیادہ آدمی کے اپنے جذبۂ باطن کا پابند ہوتا ہے۔ نیکی یا پاکیزگی کے ان دونوں تصورات کے برعکس ٹام جونز کا ہیروانہ تصور اس اعتبار سے کشش آور ہے کہ اس کی نیک صفتی کا تکملہ ظاہری عیبوں کے ایک طویل سلسلے سے گذرنے کے بعد ہوتا ہے۔ نارتھروپ فرائی (Northrop Frye) کے بقول وہ ہیروؤں کی اس جماعت کا آدمی ہے جو ادب کے حقیقت پسندانہ دھارے سے جڑے ہوئے ہیں اور قاری کے ساتھ ان کی سطح ایسی مساویانہ ہوتی ہے کہ وہ ایک جیسی حدوں اور حماقتوں کی وجہ سے تکلیف جھیلتے ہیں۔[۷]

ڈان کیہوٹے کی تقلید میں ابتدائے کار میں جو ناول لکھے گئے ان کے ہیرو رومانی یا مہماتی کرداروں کے زمرے میں آتے ہیں البتہ ٹام جونز اور جوزف اینڈریوز واقعاتی ہیرو ہیں اور حیات و کائنات کے عقلی و مادی تصورات سے منسلک ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ ہیرو مہم برائے مہم کے تصور سے نکلنے کا عندیہ دیتے ہیں اور خارج

سے آدمی کے داخل کی طرف بڑھتے ہیں البتہ اس صدی میں گوئٹے (Goethe) کے *The Sorrows of Young Werther* ایک واحد ناول ہے جس کا المیاتی ہیرو حد سے بڑھی ہوئی تصوریت کا زائیدہ ہے اور عمل اور تخیل کی عدم مطابقت کا کرداری روپ ہے۔ بنیادی طور پر ورتھر ایسا ہیرو ہے جس کے اضطراب وجود، عظمت کردار اور آرزوے مرگ کی تفہیم خودکشی کے نفسیاتی تناظر میں بہتر طور پر ہو سکتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ورتھر کے انجام نے خود گوئٹے کو خودکشی کی طلب سے نجات کی راہ دکھائی تھی۔ میاں محمد افضل نے درست لکھا ہے کہ ورتھر کی شخصیت کے پردے میں مصنف کی اپنی شخصیت جلوہ گر نظر آتی ہے۔[8] ورتھر کی خودکشی سے زندگی کے خلاف تحقیر وتنفر کا نہیں، المناکی کے نقطۂ عروج پر ایک بھیانک خواب کے ٹوٹنے یا رُکے ہوئے وقت کے پھر سے رواں ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ جہاں ایک اہل دل کے جذبۂ ایثار یا ایک مثالی انسان کے درجۂ کمال کی توثیق ہوتی ہے، وہیں تقدیر کی بالادستی، حادثات زمانہ کی حقیقت، اخلاق کے انحطاط اور زندگی سے کنارہ کشی کے انجام پر بھی یقین آنے لگتا ہے۔

اٹھارویں صدی اور اس سے قبل کے ناولوں اور ناول نُما قصوں میں جزا اور سزا کا تصور ہیرو پر اس قدر حاوی تھا کہ اس کا کردار پہچان کے فطری عمل سے گذرنے کے بجائے اپنی ہی تمسیخ پر منتج ہوتا تھا مگر انیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو کردار کا ایک مکمل تصور رکھتے ہیں اور اپنے اعمال وافکار کے سفر میں بالآخر ایک علامت کی سطح حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے ہیرو متوسط طبقے کے افراد ہیں۔ ان کی توجہ اپنی ذات اور ذات کے حوالے سے معاشرتی انکشافات پر مرکوز رہتی ہے۔ یہ ہیرو فکری، جمالیاتی اور اخلاقی مسائل کا ادراک بھی رکھتے ہیں۔ سوسائٹی کے ساتھ فرد کا رشتہ پروڈیوسر کا بھی ہوتا ہے اور پروڈکٹ کا بھی۔ لہٰذا انیسویں صدی کے وہ ناول جو حقیقت پسندی اور صنعتی فلاسفی کی رو میں سوسائٹی اور فرد کا تصادم پیش کرتے ہیں، ان میں ہیرو کا کردار problematic character کی ساخت میں اپنی آزادی اور خودمختاری کے لیے جدوجہد کرتا نظر آتا ہے۔ ہیروانہ تصور کے اعتبار سے انیسویں صدی کے مغربی ناولوں کے ہیروؤں کے قضیوں میں تنوع پایا جاتا ہے۔ خاص طور پر فرانسیسی ناولوں میں استاں دال (Stendhal) کے *The Red and the Black* (۱۸۳۰ء)، بالزاک (Balzac) کے *Old Goriot* (۱۸۳۴ء)، وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) کے *Les Misérables* (۱۸۶۲ء)، امریکی ناولوں میں نتھینئل ہاتھورن (Nathaniel

Hawthorne) کے *The Scarlet Letter* (۱۸۵۰ء)، ہرمن میلول (Herman Melville) کے *Moby Dick* (۱۸۵۱ء) کے ہیرو بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں روسی ناولوں کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو ترجمہ ہو کر مغربی ناولوں کی طرح مشہور ہوئے اور ان کے ہیرو مغرب کی ادبی فضا کا حصہ بن گئے۔ ان ناولوں میں دوستوئفسکی (Dostoyevsky) کے *Crime and Punishment* (۱۸۶۶ء)، *Notes from the Underground* (۱۸۶۴ء) اور *The Idiot* (۱۸۶۸-۶۹ء) اور لرمنتوف (Lermontov) کے *A Hero of Our Time* (۱۸۴۰ء)، گوگول (Gogol) کے *Dead Souls* (۱۸۴۲ء)، ترگنیف (Turgenev) کے *Fathers and Sons* (۱۸۶۲ء)، ٹالسٹائی (Tolstoy) کے *War and Peace* (۱۸۶۵-۷۲ء) اور *The Death of Ivan Ilyich* اور میکسم گورکی (Maxim Gorki) کے *The Mother* (۱۹۰۶ء) کے ہیرو بھی بہت اہم ہیں۔ انگریزی ناولوں میں جین آسٹن (Jane Austen) کے *Pride and Prejudice* (۱۸۱۳ء)، ایملی برونٹے (Emily Brontë) کے *Wuthering Heights* (۱۸۴۷ء)، شارلٹ برونٹے (Charlotte Brontë) کے *Jane Eyre* (۱۸۴۷ء)، چارلس ڈکنز (Charles Dickens) کے *David Copperfield* (۱۸۵۰ء) اور *Great Expectations* (۱۸۶۰ء)، تھامس ہارڈی (Thomas Hardy) کے *The Mayor of Casterbridge* (۱۸۸۶ء) اور *Jude the Obscure* (۱۸۹۵ء) اور جوزف کونریڈ (Joseph Conrad) کے *Heart Of Darkness* (۱۸۹۹ء) اور *Lord Jim* (۱۹۰۰ء) کے ہیرووں کا تذکرہ کیا جا سکتا ہے۔

جین آسٹن کے ناول *Pride and Prejudice* میں یہ نظریہ مرکزی حیثیت کا حامل ہے کہ محبت اگرچہ ایک فوری جذبہ ہے مگر تدریج کا عمل اس میں استواری لاتا ہے۔ ناول کا ہیرو فٹزولیم ڈارسی (Fitzwilliam Darcy) اسی نظریے کا کرداری روپ ہے۔ ابتدا میں وہ اپنے رویے کی رعونت اور ناموافقت کے سبب بالکل ولن نظر آتا ہے۔ ریاستی منصب کا غرور اور معاشرتی برتری کا تفاخر اس منفی تاثر کو اور بھی تقویت دیتا ہے۔ نتیجتاً وہ طیش انگیز اور قابلِ نفرت کردار کے طور پر ابھرتا ہے مگر اپنے تشخص و مقدر میں پنہاں بعض عمدہ صفات کے سبب وہ سزا کا مستحق نہیں گردانا جاتا۔ ناول کے الفاظ میں اس کا کردار طے شدہ تھا مگر الجھ

سے اظہار محبت کے بعد اس کی شخصیت میں تبدیلی کے آثار رونما ہونے لگتے ہیں، دھیرے دھیرے اس کی رائے میں پختگی، انداز میں رواداری، عمل میں ہمت اور ذات میں حساسیت آجاتی ہے اور وہ فطری و قدرتی طریقے پر ارتقا کر کے ایک بہتر انسان بن جاتا ہے۔ اس حد تک بہتر بلکہ خود آگاہ انسان کہ دوسروں کے عیوب سے درگزر کر کے ان سے مطابقت پیدا کر سکے۔[9] ڈارسی کے ہیروانہ تصور پر غور کریں تو اس مطابقت کے پیچھے اصلاحی تقاعل کا پورا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ ڈارسی کی کایا کلپ کا اثر الزبتھ پر بھی ہوتا ہے اور وہ اپنے تعصب سے جان چھڑا لیتی ہے۔ گویا دو طبقے مثبت تبدیلیوں سے ہمکنار ہوتے ہیں۔

حسن و عشق کے روایتی تصور کو توڑنے کے حوالے سے *Jane Eyre* کا ہیرو روچسٹر (Rochester) بھی قابلِ توجہ ہے۔ شارلٹ برونٹے کے عہد اور اس عہد کے ناولوں میں جنسی کشش اور رومانی جوش کو خوبصورتی، صحت مندی اور نوجوانی سے مشروط سمجھا جاتا تھا[10] لیکن شارلٹ نے اپنے ناول کے ہیرو اور ہیروئن کو ولن کے مقابلے میں ان اوصاف سے محروم رکھا اور ایک اعصابی تناؤ کی فضا میں یہ دکھایا کہ محبت ان اوصاف کے بغیر بھی طوفانی ہو سکتی ہے۔ محبت پروان چڑھے یا نہ چڑھے، اصل چیز جذباتی لگاؤ ہوتا ہے جو دو پریمیوں کو ایک دوسرے کی طرف کھینچتا ہے۔ جین آئر روچسٹر کے گھر کی گورنس ہے۔ ناک نقشے اور چہرے مہرے کے اعتبار سے اسے خوبصورت نہیں کہا جا سکتا۔ یہی حال روچسٹر کا ہے، اس کی بیوی پاگل ہے جس کے آسیبی قہقہے تھارن فیلڈ کی بالائی منزل میں گونجتے رہتے ہیں اور اس باعث روچسٹر کے گرد اسرار کا ایک ہالہ تنا رہتا ہے۔ روچسٹر ہیروئن سے بیس برس بڑا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اس کے باپ کی عمر کا ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ خوش شکل ولن کی طرف سے شادی کا پیغام ملنے کے باوجود ہیروئن اسی کی طرف ملتفت رہتی ہے۔ جے ایم لائبر (J. M. Lyber) کے بقول یہی التفات روچسٹر کی متمرد اور خود سر فطرت میں نرمی لاتا ہے جس کے سبب وہ خود کو پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔[11]

Wuthering Heights میں ایملی برونٹے نے ایک ولن نما ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جسے ماحول کی کربناکی اور عشق کی بلاخیزی انسان کے قدری منصب سے معزول کر کے حیوانوں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔ مادی تصرفات حاصل کر لینے کے باوجود جب اس شقی القلب سورما کی محرومیوں کا دکھ زائل نہیں ہوتا تو نیم دیوانگی کے عالم میں موت ہی اس کا علاج قرار پاتی ہے۔

ہیتھ کلف (Heath cliff) کی زندگی کا آغاز لیور پول کی گلیوں میں بھٹکنے والے ایک بے خانماں یتیم بچے کے طور پر ہوتا ہے۔ جب ایملی نے ۱۸۴۰ء میں یہ ناول لکھا تو انگلستان کی معیشت ایک بوجھ تلے دبی ہوئی تھی۔ لیور پول جیسے صنعتی علاقے میں فیکٹری ورکروں کی حالت خاصی ہولناک ہو چکی تھی جس نے بالائی طبقے کو خوفزدہ کر دیا تھا لہٰذا وہ فیکٹری ورکروں میں ہمدردی اور خوف کے ملے جلے جذبات ابھار کر ان کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اس زمانے کے فکشن ہی نہیں، سارے ادب میں دھویں سے گھرے ہوئے فیکٹری قصبات کا منظر عام تھا جسے جہنم کی مذہبی اصطلاح کے تقابل میں پیش کیا جاتا تھا۔ مشہور شاعر ولیم بلیک (William Blake) نے اسے ''تاریک شیطانی ملوں'' کا نام دیا تھا۔ اس تناظر میں دیکھیں تو ہیتھ کلف کی پہچان ناول کے دیگر کرداروں کے بیچ ایک خبیث روح، آسیبی ہستی یا ابلیسی عفریت کے طور پر بھی ممکن ہو جاتی ہے اور ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton) کے بقول ہیتھ کلف واقعی اس اعصابی تشنج کی تجسیم نظر آتا ہے جو بالائی طبقے کے لوگوں میں مزدوروں اور ملازموں کے لیے ہوتا ہے۔[۱۲] ہیتھ کلف کے ساتھ ہماری ہمدردی اس وقت تک قائم رہتی ہے جب تک وہ ایک کمزور اور محکوم بچے کے طور پر نظر آتا ہے لیکن جب وہ ولن بن جاتا ہے، اسے طاقت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ بے پناہ دولت کے ساتھ ایک مہذب اور شریف آدمی کا بہروپ بھر کر وودرنگ ہائٹس لوٹتا ہے تو اس کے کردار میں ایسی ہی ذوگرفتگی آجاتی ہے جو بالائی طبقہ انتہائے غربت پر زندہ رہنے والے نچلے طبقے کے افراد کے لیے محسوس کرتا ہے اور ایک خیراتی تحریک کے ساتھ ان کی طرف ملتفت ہوتا ہے لیکن اسے یہ ڈر بھی ہوتا ہے کہ ذرا سی خوشحالی پا کر کہیں یہ لوگ سیاسی، سماجی یا معاشی طاقت ہی نہ حاصل کر لیں اور اپنے ہولناک حالات پر قابو ہی نہ پا لیں۔ بہر کیف ہیتھ کلف اپنے ہیروانہ تصور کے اعتبار سے دکھ، انتقام اور دیوانگی کا مجموعہ نظر آتا ہے۔

Great Expectations کا ہیرو اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس کے عملی اقدام کے ذریعے خود اصلاحی کی ممکنہ صورتوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ پہلی صورت اخلاقی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔ جب پپ اپنی ذات میں کجیاں اور کمیاں دیکھتا ہے اور غیر اخلاقی حرکات اسے احساس جرم میں مبتلا کر دیتی ہیں تو وہ بہتر عمل کی طرف راغب ہونے کے لیے خود پر خارجی طور پر سختی کرتا ہے۔ دوسری صورت معاشرتی اصلاح کی ہے، اسٹیلا کے ساتھ رشتۂ محبت جوڑ کر وہ اشرافیہ کا رکن بننے کی تمنا کرتا ہے۔ تیسری صورت تعلیمی سطح پر خود اصلاحی کی ہے۔

جب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ نا خواندہ ہے تو لکھنے پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے ۔ یہ خواہش اس کی معاشرتی ترقی کی ترغیب ہی سے جڑی ہوئی ہے ۔ اسٹیلا سے شادی کر کے مہذب آدمی یعنی جنٹل مین بننے کے لیے تعلیم کا حصول ناگزیر ہو جاتا ہے ۔ ڈیوڈ کوپر فیلڈ کے ہیرو کی طرح پپ کا نظر انداز شدہ بچپن ٹھوکروں، سزاؤں اور تلخیوں کا اندوہناک نقشہ پیش کرتا ہے ۔ اس کی بنیادی وجہ Cash Nexus تھی یعنی وہ جنگ زرگری یا چوہا دوڑ جسے ڈکنز تمام برائیوں کی جڑ سمجھتا تھا ۔ پپ ایک ایسا ہیرو ہے جو اپنی لاپروائی، پسماندگی اور بد اخلاقی کو فہم میں لا کر خود کو بدلنا چاہتا ہے ۔ غور کریں تو اس حوالے سے پپ کی مسابقتی یا اصلاحی جد و جہد سمجھ میں آتی ہے ۔ خود اصلاحی کی اس مثالی جد و جہد میں اسے معلوم ہوتا ہے کہ معاشرتی اور تعلیمی اصلاح آدمی کی حقیقی قابلیت کے لیے ایک غیر متعلقہ چیز ہے ۔ کامیابی کے لیے فرد کا جذباتی ادراک اور قلبی التفات ہی کام آتا ہے جو اس کے عمل اور نیت کی اخلاقی حیثیت پر فیصلہ صادر کرتا ہے ۔ پپ جان جاتا ہے کہ معاشرتی ترقی، دولت اور طبقاتی رتبے کے مقابلے میں صاحبِ احساس ہونا زیادہ بہتر ہے ۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب وہ پوری طرح ''جنٹل مین'' بن جاتا ہے تو دوستوں کے لیے اس کے رویے میں سرد مہری آ جاتی ہے ۔ بہر حال وہ ایک ایسا ہیرو ہے جسے انگریزی سماج کے بحرانی دور میں خود اصلاحانہ شعور کا مرقع کہا جا سکتا ہے ۔ تھیکرے اور تھامس ہارڈی کے ہیرو بھی اس بحرانی دور سے تعلق رکھتے ہیں ۔

تھامس ہارڈی کے نظریات میں انسان کی بربادی ایک مسلمہ اصول کا درجہ رکھتی ہے جسے انسان کے مقدر اور ماحول سے الگ نہیں کیا جا سکتا ۔ ہارڈی کی حساس اور حزنیہ طبیعت اسے اور بھی محکم کرتی ہے ۔ اس حوالے سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیروانہ تصور قنوطیت، تقدیر پرستی اور حالات کے آمیزے سے پھوٹتا ہے اور سماج میں فرد کی کشمکش کا اعلامیہ بن جاتا ہے ۔ ہارڈی کے ہیرو کا بنیادی قضیہ محبت ہے جو انسان کی جذباتی و جبلی ضرورت ہے ۔ یہی وہ جذبہ ہے جو انسان کی زندگی میں مفہوم پیدا کرتا ہے اور اثباتِ وجود اور بقائے ذات کی ضمانت دیتا ہے ۔ اس رخ سے دیکھیں تو ہارڈی کا ہیرو بقائے ذات کے ان تقاضوں کی پروا نہیں کرتا جو زندگی کی ثروت مندیوں اور کامیابیوں سے منسلک ہوتے ہیں مگر وہ تقاضے جو اجتماعیت کے دائرے میں فرد کو سماج کے رسمی قوانین اور ریاست کی مقتدرہ کا پابند بناتے ہیں اور اس کی فطری و انفرادی خواہشات کو دباتے ہیں، ہارڈی کا ہیرو ان سے نباہ نہیں کر پاتا اور اس دائرے کو توڑ کر باہر نکلنے کی کوشش میں رنج اٹھاتا ہے ۔ خود کو غلط یا صحیح سمجھنے کی

کشمکش میں موت کی تمنا کرتا ہے یا مارا جاتا ہے۔ایسی موت یا موت کی ایسی تمنا میں ڈی ایچ لارنس کو اخلاق حیات کا وہ عظیم اور نا قابل تسخیر دیا و نظر نہیں آتا جس کے سامنے اِیڈی پس، ہیملٹ اور میکبتھ ڈٹ گئے اور مارے گئے جب کہ ہارڈی کا ہیرو مغلوب ہو جاتا ہے۔[۱۳] ہنچرڈ اور جوڈ اس مغلوبیت کی نمایاں مثال ہیں۔جوڈ ایک dreamer ہے مگر اس کے خواب اسے کچھ نہیں دے پاتے۔رسوم و رواج اور رائے عامہ کی دیواریں ان کی تعبیر میں رکاوٹ بن جاتی ہیں اور اس کی خوشیوں کو ملیا میٹ کر دیتی ہیں۔جوڈ ہارڈی کی اپنی ہی شخصیت کا ایک عکس ہے۔وہ ایک ایسا ہیرو ہے جو مکمل طور پر non-conformist ہے اور نہ ہی conformist۔ بغاوت اور اطاعت کے بیچ اس کی ہستی کہیں جھول رہی ہے۔کنفرمسٹ ہیرو عام طور پر معاشرے کے مروجہ قوانین کے مطابق سوچتا ہے جب کہ نان کنفرمسٹ ہیرو ان قوانین کی پروا نہیں کرتا۔بنیادی طور پر ہارڈی کا ہیرو رومانی ہے اور سپیوی (Spevy) کے مطابق اس کا المیہ ہے کہ وہ کسی بلند ترین روحانی حالت کے حصول میں ناکام رہتا ہے[۱۴] شیکسپیئر اور ہارڈی کے ہیروانہ تصور میں فرق یہ ہے کہ ایک کے ہاں ہیرو کا المیہ fatal flaw یعنی کسی مہلک خامی کی وجہ سے وقوع پذیر ہوتا ہے جب کہ دوسرے کے ہاں بحرانی حالات میں ہیرو کی اپنی ہی ذاتی منشا المیے کا سبب بنتی ہے۔

Heart of Darkness کو جوزف کونریڈ کا اہم ترین ناول سمجھا جاتا ہے تاہم لارڈ جم کا ذکر اس لیے ضروری ہے کہ اس کے ہیرو جم کی خواہش ہی ہیرو بننے کی ہے۔جوزف کونریڈ کسی گمراہ کن بشارت کا قائل نہیں تھا جو انسانی فطرت کو کھولنے کے بجائے اس سے اغماض برتنے کا پیش خیمہ بن جاتی، لہٰذا وہ اعلیٰ اقدار میں ایمان رکھنے کے باوجود دل کی تاریک ترین حقیقتوں یا تاریک ترین حقیقتوں کے دل تک رسائی پانے کا آرزومند تھا۔اس آرزو کا شاخسانہ تھا کہ اس کے ناول ہارٹ آف ڈارک نس کا کمیری کردار کرٹز یورپ کی سامراجی زندگی اور اخلاق باختگی کی علامت بن گیا۔

کرٹز (Kurtz) ایسا آرکی ٹائپل ہیرو ہے جو تشدد کے خبط میں مبتلا ہے۔اسے اپنی سفاک منصوبہ بندیوں کی بنا پر نابغۂ شر بھی کہا جا سکتا ہے۔وہ بنیادی طور پر گوئٹے کے فاؤسٹ، ملٹن کی فردوسِ گم گشتہ کے شیطان، موبی ڈک کے اہاب اور وودرنگ ہائٹس کے ہیتھ کلف جیسی ہستیوں سے تعلق رکھتا ہے۔خاص طور پر متناقضانہ رنگ میں شیطان کے ساتھ اس کی نسلی قرابت داری کا موازنہ کیا جاتا ہے۔[۱۵] پھر جوزف کونریڈ کا

اسلوب جس طرح بدی کی توثیق کرتا ہے اس سے کرٹز کا شکوہ اور بھی نمایاں ہو جاتا ہے۔ دراصل کرٹز اچھائی یا برائی کے تصور سے زیادہ جنگل کے اس قانون پر عمل پیرا ہوتا ہے کہ ہلاک کر دو یا ہلاک ہو جاؤ۔ تاہم کرٹز کے کردار میں کچھ خوبیاں بھی ہیں۔ اسے موسیقی اور مصوری کا خداداد ملکہ حاصل ہے۔ اس کی فصیح البیانی اور کرشماتی اہلیت لوگوں پر بے انتہا اثر ڈالتی ہے اور انھیں اپنا تابع بنا لیتی ہے۔ حتیٰ کہ وہ مارلو تک کے لیے ایک چیستان بنا رہتا ہے۔ اس کے زوال میں بھی خود اس کی مرضی شامل ہوتی ہے جس کے تحت وہ حاکمیت کے ان ریاکارانہ طریقوں کو نظر انداز کر دیتا ہے جن پر یورپ کا نوآبادیاتی نظام ٹکا ہوا تھا۔ کرٹز بعض مقامی لوگوں سے برادرانہ تعلقات قائم کر لیتا ہے گو کہ اس طرح اسے بے پناہ کامیابی حاصل ہوتی ہے مگر یہی بات اس کو اپنے ہی سفید فام ساتھی حاکموں کو طیش دلانے کا سبب بن جاتی ہے اور اسے وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔

ہارٹ آف ڈارک نس کے حوالے سے جب ہیرو کی بحث ہوتی ہے تو مارلو کو protagonist کا درجہ دیا جاتا ہے اور کرٹز کو antagonist کا۔ اور وجہ بتائی جاتی ہے کہ مارلو مقامی آبادی کی پُر تشدد و غلامانہ اور موت نما زندگی کو ایک فلسفی کی متشکک نظر سے دیکھتا ہے اور چونکہ وہ ناول کا فصیح البیان راوی بھی ہے جوزف کونریڈ کی دیگر تصانیف میں ظاہر ہونے کی وجہ سے شاید مصنف کی روح کا قائم مقام یا surrogate بھی، اس لیے قارئین کرٹز کے بجائے اس کے وجود میں اپنی شناخت پانے میں آسانی محسوس کرتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کی مہمات کے عقب میں امپیریلزم کو بطور ایک پراجیکٹ کے درست ثابت کرنے کا موروثی تعصب بھی پایا جاتا ہے جب کہ اس کے مقابلے میں کرٹز اپنے تشدد و تمرد میں اتنا ایماندار ہے کہ صاف صاف بتاتا ہے کہ اس کا مقصد تجارت کرنا نہیں بلکہ اس کی آڑ میں مقامی باشندوں پر زبردستی کر کے ہاتھی دانت حاصل کرنا ہے، پھر بھی مارلو کے مشاہدات و تجربات میں امریکی دنیا کی اتنی بھیانک تصویر ضرور آ جاتی ہے جو سفید فاموں کی سامراجی ذہنیت کو کافی حد تک آشکار کر دیتی ہے۔ وہ نقاد جو مہم برائے مہم کے بجائے مہم برائے ذہن کو اہمیت دیتے ہیں، ان کے نزدیک مارلو کرٹز پر فوقیت حاصل کر جاتا ہے۔ اس حوالے سے لارڈ جم کو بھی ہیرو نہیں مانا جاتا اور کہا جاتا ہے کہ وہ اس کہانی کو تفہیم میں لانے کی صلاحیت ہی سے معذور تھا جس میں وہ بذات خود مرکزی کردار ادا کر رہا تھا۔[۱۶] ایف آر لیوس نے بھی اپنی مشہور کتاب *The Great Tradition* میں جوزف کونریڈ کو انگریزی ناول کی عظیم روایت کا ستون قرار دینے کے باوجود لارڈ جم کو تسلیم نہیں کیا۔

استاں دال نے *The Red and the Black* میں ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا جو فوج اور کلیسا کی اقتداری خواہش کے مابین فرانسیسی معاشرے میں ترقی کرنے کا خواب دیکھتا ہے اور اس راہ میں اپنی محبوباؤں، اپنے محسنوں حتیٰ کہ اپنے مذہب تک کو مرتبے کے حصول کا ایک زینہ خیال کرتا ہے۔ نپولین، ژولیاں سوریل (Julien Sorel) کا ہیرو ہے جس کی ذہنی اقتدا اس کو ارادے کا دھنی بناتی ہے اور حقیقی جذبات کو چھپانے میں مدد دیتی ہے۔ وہی عسکری طریقے اور جنگی فارمولے جو نپولین نے اقتدار کے حصول کے لیے اپنائے تھے، ژولیاں عورتوں کو جنسی ترغیب میں پھانسنے کے لیے اختیار کرتا ہے۔

محبت اور زندگی دونوں میں ژولیاں کی ناکامی پورے معاشرے کی ناکامی قرار پاتی ہے جس نے اسے ہر رتبے سے محروم رکھا اور آخر دم تک ریاکاری پر سمجھوتہ کر لینے کا سبق دیا۔ کامیابی یا تو فوج کے طفیل مل سکتی تھی یا مذہب کے طفیل۔ چونکہ ژولیاں نے درمیانی راہ نکالی تھی اس لیے موت اس کا مقدر بن گئی۔ ڈی ایل گوبرٹ کا کہنا ہے کہ بطور ہیرو ژولیاں کا المیہ تشخص اس قوت سے زیادہ برتر دکھائی دیتا ہے جس نے اسے تباہی سے ہمکنار کیا۔[۱۷]

اگر ژولیاں کے مقابلے میں موپاساں (Maupassant) کے ناول *Bel-Ami* کے ہیرو ڈورائے (Duroy) کو رکھا جائے تو ابتدائی سطح پر دونوں میں جنسی کشش اور عیاری کے بل بوتے پر عورتوں کو دام ترغیب میں لانے اور ان کی مدد سے ترقی کی منازل طے کرنے کا مشترکہ وصف پایا جاتا ہے مگر ڈورائے اس وصف کے سہارے معاشرتی طور پر عروج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کامیابی کے پس پشت وہ ضمیر فروش معاشرہ ہے جو ایک بے ضمیر آدمی کی معاونت کرتا ہے۔ ڈورائے کا اس لطافت سے کوئی واسطہ نہیں جو روحانیت سے جنم لیتی ہے۔ اس کا لقب ''بل ایمی'' بھی یار طرح دار کا مظاہری مفہوم لیے ہوئے ہے۔ خود موپاساں نے بل ایمی کو ایک بدقماش آدمی کی تاریخ کا نام دیا ہے۔ اس حوالے سے اہم بات یہ ہے کہ ڈورائے کئی بار آئینے میں اپنے عکس کے روبرو آ کر ٹھٹک جاتا ہے مگر ہر بار یہ لمحہ خود شناسائی کے ایک کمزور تصادم کے اعلامیے کی سطح پر رہتا ہے اور اس سے باور آتا ہے کہ حقیقت اور مجاز یا عکس اور اصل کی حدیں آپس میں جڑی ہوتی ہیں جن کو الگ کرنا از حد مشکل ہوتا ہے۔ شخصیت کا جو تأثر معاشرے میں راسخ ہو جاتا ہے اس کی بنیاد پر آدمی کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ ہوتا ہے۔ ڈورائے اپنے معاشرتی امیج کو حقیقت جان کر احساس و ارادہ کی اس

منزلت سے محروم رہتا ہے جو ڑولیاں کے ہیروانہ تصور میں دکھائی دیتی ہے۔

بل ایمی کے ڈورائے کے لیے جسمانی لذت مقصود بالذات بھی ہے اور مال و منصب کے حصول کا ایک زینہ بھی۔ آندرے ژید کے ناول *The Immoralist* کے ہیرو مشیل (Michel) کو ذہن میں لائیں تو وہ بھی جسمانی لذت کے حصول کے لیے سرگرداں رہتا ہے گو کہ اس کی سرگردانی میں مال و منصب کی ہوس شامل نہیں مگر ضمیر کی سطح پر وہ بھی ایک سویا ہوا کردار ہے۔ وہ بیوی کی خدمت گزاری کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، یہاں تک کہ اس بیچاری کو اس کی بیماری کے جراثیم لگ جاتے ہیں لیکن مشیل کے لیے بیوی کی یہ قربانی بے معنی ہی رہتی ہے۔ اس کے لیے اگر کوئی چیز معنی رکھتی ہے تو وہ صرف اور صرف اس کی جنسی بے تابی ہے جو اسے ایک مقام سے دوسرے مقام تک دوڑائے پھرتی ہے مگر جب وہ شعور کی سطح پر دریافت کر لیتا ہے کہ اس کی بے چینی کا مداوا ہم جنسیت میں ہے تو اسے سکون آ جاتا ہے۔ ڈورائے کا رخ خارج کی طرف ہے۔ المیہ اس کے راستے میں آتا ہی نہیں۔ مشیل کے لیے بیوی کی موت المیہ بن سکتی تھی مگر تلاشِ ذات کے نفسانی سفر میں وہ اسے خاطر میں نہیں لاتا۔ ڈورائے اور مشیل کی طرح بدکار تو ڑولیاں بھی تھا مگر اس کی انا اور اس کے ضمیر نے اسے وہ المیہ جہت بخشی جس کے باعث اس کا ہیروانہ تصور مختلف ہو گیا۔

بالزاک کا بڈھا گوریو ایسا المیہ ہیرو ہے جو اپنی پدرانہ شفقت کو پرستش کی انتہا تک لے جاتا ہے جہاں دردناک ہلاکت اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ بڈھا گوریو عاشقوں کی طرح اپنی بیٹیوں پر جان چھڑکتا ہے اور چاہتا ہے کہ بیٹیاں بھی اس کی طرف ماما کے جذبے کے ساتھ ملتفت ہوں مگر اس کو بیٹیوں کی طرف سے اذیتوں کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ وہ شفقت پدری کی اس انتہا تک پہنچ جاتا ہے کہ اپنی بیٹیوں کے چاہنے والوں کو بھی عزیز رکھتا ہے اور ان کی باہمی ملاقاتوں کا اہتمام کر کے خوش ہوتا ہے۔ یوژین راستینا ک سے اس کا تعلق اسی نوع کا ہے۔ گوریو ایک ایسا باپ ہے جو اپنے وجود کو بیٹیوں کے پیروں میں روندنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور واقعی ان کی محبت میں اپنے وجود کو مٹا ڈالتا ہے۔

بڈھے گوریو کا المیہ اور بھی شدید ہو جاتا ہے جب بیٹیاں اس کی تکفین و تدفین میں بھی شریک نہیں ہوتیں اور اس کے جنازے میں صرف چار آدمی ہوتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کے نزدیک گوریو کوئی قابل رحم پگلا نہیں ہے بلکہ ایک مکمل انسانی شخصیت ہے، اس کی کہانی یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا بے غرض محبت

ہلاکت کا دوسرا نام ہے؟ کیا عظیم شخصیت کا انجام ہمیشہ المناک ہوتا ہے؟ کیا روحانی بلندی مضحکہ خیز بھی ہو سکتی ہے؟[۱۸] گوریو کے اعمال و احساسات میں گو کہ حماقت، عجب اور خبط کے عناصر گھلے ملے ہوئے ہیں مگر اس کی رنجیدگی و بے چارگی اپنے تجربے اور تخیل میں بشریت سے ارفع نظر آنے لگتی ہے۔ اولاد کی خوشی ایک فطری چیز ہے لیکن یہی چیز اسے انتہائے محبت کی راہ سے تباہی کے کنارے پر لے جاتی ہے۔ کنگ لیئر کی تباہی میں بھی اس کی بیٹیوں کا ہاتھ تھا۔ ایسے کا یہ وہ مشترک نقطہ ہے جس کی بنا پر گوریو جیسا معمولی تاجر کنگ لیئر جیسے شاہانہ ہیرو کا رتبہ حاصل کر لیتا ہے۔

وکٹر ہیوگو نے *Les Misérables* میں ایک نیک صفت مجرم ژاں ول ژاں (Jean Valjean) کے روحانی سفر کو موضوع بنایا ہے جسے روٹی کا ایک ٹکڑا چرانے کی پاداش میں انیس برس تک قید کی صعوبتیں جھیلنا پڑتی ہیں۔ جب وہ جیل توڑ کر فرار ہوتا ہے تو اس کے دل میں نامنصفانہ معاشرے کے خلاف سخت نفرت ہوتی ہے جو آدمی کو مجرم بناتا ہے اور پھر ٹھوکریں کھانے کے لیے اسے تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ قابل افسوس بات یہ ہے کہ مجرم اگر اپنی اصلاح بھی کر لے تب بھی معاشرہ اس کے ماتھے سے رسوائی کا داغ نہیں ہٹا پاتا۔

وکٹر ہیوگو کا نظریہ تھا کہ ہمدردی اور محبت کی طاقت بھٹکے ہوئے آدمی کو بھی راہ راست پر لا سکتی ہے بلکہ اسے کامل بنا سکتی ہے۔ اس نظریے کی انتہائی مثال ژاں ول ژاں ہے جس کی سزا یافتہ مجرم سے برگزیدہ ولی میں کایا کلپ ہو جاتی ہے۔[۱۹] ژاں ول ژاں ایسا ہیرو ہے جو معاشرے کے گمراہ کن ماحول کا غلام نہیں بنتا۔ وہ اپنی خواہش کو ثباتی سطح پر بروئے کار لا کر ایک مثالی انسان بن جاتا ہے۔ یہاں تک کہ جب وہ مر رہا ہوتا ہے تو اس کے سرہانے وہی چوری شدہ شمع دان پڑے ہوتے ہیں جو پادری نے اسے بخش دیے تھے۔ ہمدردی اور محبت کی انھی نقرئی قوتوں کے طفیل ژاں ول ژاں کو اندر کی روشنی حاصل ہو جاتی ہے۔ اندر کی یہی روشنی محبت، اطاعت اور وفا کی یہی لافانی کشش *Notre Dame* کے مکروہ صورت کبڑے میں بھی نظر آتی ہے جس کے سبب وہ دنیا کے حسین ترین انسانوں پر سبقت حاصل کر لیتا ہے اور انسانی روح کی خوبصورتی اور اخلاقیات کی پاکیزگی کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ *Notre Dame De paris* کے مترجم نے بھی اسے ریاکاری، خود غرضی اور ہوس پرستی کے ماحول میں محبت کا سدا بہار پھول کھلانے والا ایسا ہیرو قرار دیا ہے جس کے ذریعے نام نہاد اخلاق پرستوں پر کاری ضرب لگائی گئی ہے۔[۲۰] یہی وجہ ہے کہ وکٹر ہیوگو کو انسانیت کا قائد خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے متذکرہ دونوں ہیرو

اس تصور کے بہترین نمائندے نظر آتے ہیں۔

نتھینئل ہاتھورن کے ناول *The Scarlet Letter* کے اولیا صفت اور عالم فاضل پادری ڈمسڈیل (Dimmesdale) کے ہیروانہ تصور میں آدم وحوا کی کہانی کا اثر صاف طور پر دکھائی دیتا ہے۔ عیسوی روایت میں گناہ اور علم کا انسلاک بہت پرانا ہے۔ آدم کو شجر ممنوعہ یعنی نیکی وبدی کے علم کا پھل کھانے کی پاداش میں باغ عدن سے نکال دیا گیا تھا۔ یہی وہ گناہ تھا جس کے نتیجے میں آدم کو اپنے ہونے کا علم نصیب ہوا مگر بے دخلی کے نتیجے میں اسے بہشت یعنی آرام وآسودگی سے دور ہونا پڑا اور مشقت اس کے مقدر سے نتھی کر دی گئی۔ حیات انسانی جن مشکلات میں مبتلا نظر آتی ہے اس سے بے دخلی کے نتائج کی علامتی جہت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ عورت کے ہاں زچگی کا عمل تو اس مشقت کو اور بھی نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ڈمسڈیل اور ہیسٹر (Hester) ایک دوسرے سے مسحور ہو کر اضطراری حالت میں گناہ کر بیٹھتے ہیں تو عورت ہونے کے ناطے ہیسٹر کا حمل اور پھر بچی کا جنم اس کی سزا کو جلد ہی واضح کر دیتا ہے اور وہ سارا الزام اپنے سر لے کر زنا کاری کے سرخ نشان کو ایک تمغۂ رسوائی کے طور پر اپنے سینے پر سجا لیتی ہے جب کہ مرد ہونے کے ناطے ڈمسڈیل کی سزا مخفی رہتی ہے اور اسے خود کوبی اور ذہنی ایذا کی صورت میں اس کا خمیازہ بھگتنا پڑتا ہے مگر یہی عقوبت اسے عرفان ذات سے بھی ہمکنار کرتی ہے۔ ضمیر کا کانٹا یا گناہ کا بوجھ اس کے ذہن کو ایک ایسی رحیمانہ بلندی پر لے جاتا ہے جہاں وہ اپنے جیسی انسانی برادری کے گناہ گارانہ اعمال سے واقفیت کا عمیق رشتہ قائم کر سکتا ہے۔ حال آنکہ گناہ سے قبل بیدار ضمیر ہونے کے باوجود وہ کم آمیز اور فاصلے پر رہنے والا شخص تھا جو کسی مرد یا عورت سے فطری انداز کا ہمدردانہ ربط رکھنے کا اہل ہی نہیں ہوتا۔ لیکن جونہی وہ کاملیت کے مقام سے گرتا ہے، اس کے اندر جذباتی تبدیلی آ جاتی ہے چنانچہ اس کا دل ہم آہنگی کی وحدت میں دوسرے دلوں کے ساتھ دھڑکنے لگتا ہے۔ اس کے وعظ میں ایسی فصاحت آ جاتی ہے کہ وہ مذہبی جلسوں کو اپنی روحانیت کی آگہی سے گرما دیتا ہے۔ وہ اپنے گناہ کو روزمرہ کے معمول کا ایک تجربہ جان کر اس پر غور وخوض کرتا ہے۔ جب وہ وعظوں میں خود اپنے ہی گناہ کا پس منظر بیان کر کے اس پر احتجاج کرتا ہے تو لوگ اس کی بلیغ تقریر کو اس کی ذات کے بجائے اعتراف گناہ کی ایک بین الانسانی تمثیل خیال کرتے ہیں مگر اس تمام تر بلاغت کے باوجود اس میں اپنے گناہ کو واضح طور پر قبول کرنے کی جرأت پیدا نہیں ہوتی۔ ایک تجزیہ یہ بھی کیا جاتا ہے کہ شرم کی دیوار جسے ہیسٹر نے اپنے راستے میں ایستادہ نہ ہونے دیا،

ڈمسڈیل تا دمِ مرگ اس کے نیچے دبا رہا۔[۲۱] یہی چیز اس کے احساس جرم کو بڑھاوا دیتی ہے۔ دن بہ دن اس کی جسمانی اور روحانی حالت مخدوش ہوتی چلی جاتی ہے۔ خود کو کوڑے مارنا اس کا معمول بن جاتا ہے۔ اس کا سارا تشدد داخلی پامالی پر آ کر مرتکز ہو جاتا ہے۔ دراصل یہی ڈمسڈیل کی فتح تھی جو قبولِ گناہ کے ساتھ ہی اسے **موت** کی آغوش میں سلا دیتی ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ پیورٹن گناہ کو ایسا ذہنی تجربہ خیال کرتے ہیں جو انسان پر جنت کا دروازہ بند کر دیتا ہے یا پھر اسے معاشرے کی طرف سے دی گئی ایسی دھمکی خیال کرتے ہیں جو قانونی طور پر سزا دیے بغیر نہیں رہتی جب کہ ڈمسڈیل کے رویے سے ظاہر ہوتا ہے کہ گناہ کا تجربہ شخصی نشو ونما، ہمدردی اور تفہیم انسانی کا اعلامیہ بھی بن سکتا ہے۔ ڈمسڈیل کا نام بھی اس کے ہیروانہ تصور کے رخ کو متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ خیال فوراً dim یا dimness کی طرف جاتا ہے۔ روشنی اور تاریکی یا خیر و شر کے بیچ کی ایک دھندلی حالت۔ انسان کے ذہن کی اس جدلیاتی حالت پر نظر ڈالیں تو ہمارا المیہ ہیرو گناہ و علم کے مسیحی عقیدے کا ایک بدلا ہوا پیکر بن کر ابھرتا ہے اور یہ باور آتا ہے کہ ''کوئی شخص اپنی شخصیت کے اعتبار سے کتنا ہی بلند کیوں نہ ہو اخلاقی قوانین توڑنے کی پاداش میں اسے سزا بھی مل سکتی ہے اور یہ سزا خود اس کو ضمیر دیتا ہے''[۲۲] ظاہر ہے کہ ڈمسڈیل کی ضمیر پرستی اس تطہیر پسند اور دین دار معاشرے سے مختلف تھی جو گناہ کی تشہیر میں تشفی پاتا تھا اور جس میں چلنگ ورتھ جیسے سیاہ کار اور کینہ پرور لوگ بستے تھے۔ دراصل ہاتھورن نے اپنے ہیرو کی وساطت سے سزا کے اس ریاکارانہ تصور پر **ضرب** لگائی ہے جو سماج کے چہرے کو داغدار کرتا چلا جا رہا ہے۔

Moby Dick کے پیکوڈ کا کپتان اہاب (Ahab) وقوف اور فعالیت کی عام بشری سطح سے ماورا ایک خبطی ہیرو ہے جس کے خمیر میں ہلاکت کی جبلی خواہش رچی ہوئی ہے۔ اس میں قدیم اور جدید دونوں قسم کے ہیروؤں کی خوبو پائی جاتی ہے۔ وہ بیک وقت المیے کا بھی ہیرو ہے اور رزمیے کا بھی۔ اس میں اوڈیسس اور فاؤسٹ جیسے اساطیری کرداروں کا جوہر ملا ہوا ہے۔ علامتی کردار کی سطح پر اہاب کا درجہ کئی ہستیوں کے مساوی سمجھا جاتا ہے مثلاً یسوع مسیح کے طور پر، مین چائلڈ (man child) کے طور پر جو اپنے باپ کا مقابلہ نہیں کر سکتا تو طیش کا اظہار کرتا ہے یا خدا کی حاکمیت کے خلاف بطور شیطان احتجاج کرتے ہوئے۔ نیلسن جے سمتھ (Nelson J. Smith) کے مطابق یہ انفرادی شناختیں غلط بینی کا نتیجہ ہیں۔ اہاب ان شخصیات کا مجموعہ بھی

ہے اور الگ سے ایک ''آرکی ٹائپ'' بھی [۲۳] دراصل ہرمن میلول اہاب کو ایک بد دماغ اور اذیت پسند کپتان کے کردار میں ڈھالنے کا ارادہ رکھتا تھا مگر اسے ایک ہیرو کی عظمت اور جلالت دے دی۔

موبی ڈک کے ناقدین اہاب کے پاگل پن کو غیر متنازعہ حیثیت دیتے ہیں۔یہی دیکھیے کہ اگر وہیل شعوری لحاظ سے بداندیش مخلوق ہوتی تو اس کے تعاقب میں اہاب کی وحشت خیزی کو تسلیم کیا جاسکتا تھا مگر ایسا نہیں ہے۔اہاب کے خبط نے متخیلہ کے تنزل یا تغیر کی ایسی شکل اختیار کرلی تھی کہ اسے سراب میں حقیقت نظر آنے لگتی ہے۔دراصل اہاب ایک صاحب رویا مراقی ہے۔اس کا خود کو پائیدار مینار اور آتش فشاں پہاڑ کے القاب دینا خود فریفتگی اور برگشتگی کے اس تجربے کو ظاہر کرتا ہے جس کی سزا سوائے سرگردانی اور تباہی کے اور کچھ نہیں ہوتی۔ہرمن میلول نے اپنے ناول ماردی کے ہیرو کو بھی ایسی ہی سرگردانی و تباہی سے گذارا تھا۔ایک ایسی یلّا (Yellah) کی تلاش میں جو تمثیلی سطح پر حسن و عفت کا نادر نمونہ تھی۔بہرکیف خود اپنے ہی وجود کی تباہی، اپنے ہی خون کی عمیق ترین ہستی کی پامالی یا اپنی ہی سفید روح کی فناپذیری پر کمربستہ ہوجانا ایک ایسا امریکی رویہ ہے جسے لارنس نے موبی ڈک اور اس کے شکاری اہاب کے منتقمانہ رشتے میں تلاش کیا تھا۔دراصل وہیل ایک غیر جانبدار قوت ہے جو اکثر ناقدین کے نزدیک خدا کی نمائندگی تمثیلی سطح پر کرتی ہے۔موبی ڈک ایک آزادانہ وجود رکھتی ہے جسے شکست نہیں دی جاسکتی۔اس سے نباہ تو کیا جاسکتا ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی اسے تفہیم میں لایا جاسکتا ہے کیونکہ اس کے وجود کے بیشتر حصے ہمہ وقت زیر آب رہتے ہیں۔انسان کو بھی صرف سمندر کی بالائی سطح ہی مشاہدہ و تشریح کے لیے دستیاب ہوسکتی ہے جب کہ صداقت یا حقیقت وہیل کی طرح اس کی گہرائی میں مقفل و ملفوف رہتی ہے۔اشمائیل کئی طریقوں سے وہیل کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر یہ واضح نہیں ہو پاتی۔وہ جب اس کے مکمل وجود کا ذکر کرتا ہے تو یہ یقین کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ کونسا مکمل وجود؟ سر، کھوپڑی یا کھال یا کوئی اور حصہ۔وہ وہیل کے تمام تر وجود اور اس کے جوہر کو بیان نہیں کرسکتا۔اس معمے کو خدا اور انسان کے بیچ تعلق کے استعارے کے طور پر پڑھا جاسکتا ہے۔اسے خواب اور حقیقت یا زندگی اور موت کا رشتہ بھی کہا جاسکتا ہے۔بہرحال موبی ڈک اور اہاب کے بیچ جو رشتہ ہے اس کی توجیہہ جس زاویے سے کی جائے، اہاب کی بطلیت میں کوئی فرق نہیں آتا اور وہ ایک برگزیدہ ہیرو کے منصب پر فائز رہتا ہے۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں دوستوئفسکی کے ہیرو گو کہ زیادہ مدد فراہم کرتے ہیں تاہم لرمنتوف،

گوگول ،ترگنیف ،ٹالسٹائی اور میکسم گورکی کے بعض ناولوں کے ہیرو بھی اہم ہیں ۔اے ہیرو آف آور ٹائم کا ہیرو پیچورین (Pechorin)انسانی نفس کا ایک ایسا معمہ ہے جس میں لرمنتوف نے اپنے زمانے کے انسان کی مختلف ومتنوع بے قراریوں اور پیچیدگیوں کو یکجا کر دیا ہے ۔مرے ہوئے مزارعین کی روحوں کو گروی رکھ کر پیسہ کمانے کے حوالے سے گوگول نے ڈیڈ سولز میں ایک ایسے ہیرو کا تصور پیش کیا ہے جس کی باطل پرستی میں خود اس کا سماج بھی ایک محرک کے طور پر موجود ہے ۔اسی سبب وہ اینٹی ہیرو کے زمرے میں داخل ہو جاتا ہے ۔ فادر اینڈ سنز کے ہیرو بازاروف کے فکر وعمل میں عدمیت یا منکریت کے اظہار کی ایک غیر منضبط جھلک ملتی ہے ۔روس کے نقاد پی ساروف کے نزدیک تو وہ منکروں اور منکریت کا سچا نمونہ ہے ۔[۴۴] وہ نفی کے سانچوں میں ڈھلا ہوا ایک ایسا کردار ہے جو ترتیب وتنظیم کے خلاف چلتا ہے اور اصول پر احساس کو، اعتقاد پر عقل کو اور تحسین پر تنقید کو ترجیح دیتا ہے ۔

ٹالسٹائی کا *War and Peace* تاریخی ناول ہونے کے باوجود ہیرو کے وجود سے خالی ہے ۔ البتہ اس میں تاریخ کا ایک فاتح نپولین بہ نفس خبیث دکھائی دیتا ہے مگر اس کے کردار سے بھی یہی تاثر ملتا ہے کہ جنھیں تاریخ کا ہیرو سمجھ کر عوام پر تقدم دے دیا جاتا ہے وہ کس قدر کھوکھلے اور نام نہاد ہوتے ہیں ۔ ٹالسٹائی کا ماننا تھا کہ ایسا واقعہ جس میں پانچ لاکھ لوگوں نے ایک دوسرے کو موت کے گھاٹ اتار دیا، کسی فرد واحد کی منشا کا نتیجہ نہیں ہو سکتا اور یہ کہ تاریخ کے بارے میں وسیع نقطۂ نظر اختیار کیا جائے تو اس ابدی قانون کا یقین ہو جاتا ہے جس کے تحت واقعات ظہور پذیر ہوتے ہیں[۴۵] دراصل ٹالسٹائی سمجھتا تھا کہ واقعات پہلے سے طے شدہ ہوتے ہیں ۔یہی وہ نقطۂ نظر تھا جس کے تحت اس نے ناول کے کسی کردار کو ہیرو جیسی مرکزیت نہیں دی ۔اینا کارینینا میں بھی لیون کی سیرت میں ایک ہیرو کی کشمکش کے بجائے ایک مصلح کی ہدایت یا فتگی کا عنصر غالب نظر آتا ہے ۔ البتہ ٹالسٹائی کے مختصر ناول ڈیتھ آف ایوان ایلچ کے ہیرو کا المیہ ایک عام انسان کی کھوکھلی روح کے ساتھ موت کے تجربے کو مربوط کرتا ہے ۔یہی وہ ہیرو ہے جس کے وجود میں ٹالسٹائی نے اپنی ذات کے تضادات کو حل کرنے کی کاوش کی ۔

ٹالسٹائی کے نزدیک زندگی کی دو قسمیں ہیں ۔مصنوعی اور مقصدی ۔مصنوعی زندگی میں حقائق مخفی رہتے ہیں ۔اس میں خود غرضی اور مفاد پرستی ہوتی ہے ۔رشتے ناطے کھوکھلے ہوتے ہیں ۔یہ زندگی ایک فریب اور

فرار کے مترادف ہوتی ہے جو موت کے وقت انسان کو دہشت زدہ کر دیتی ہے جب کہ مقصدی زندگی انسانوں کے باہمی تعلق کو مضبوط بناتی ہے۔تنہائی کا مداوا کرتی ہے اور موت کا سامنا کرنے کی ہمت مہیا کرتی ہے۔ایوان ایلچ کا کردار مصنوعی زندگی کی نمائندگی کرتا ہے۔یہ ایک سماج پرست کردار ہے جو ترقی، جاہ طلبی اور آسودگی ہی کو اپنی زندگی کا مرکز محور سمجھتا ہے۔اس کے شب و روز میں حیات بعد الموت کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔جب اس کی زندگی میں اچانک ایک طویل اور دردناک بیماری داخل ہوتی ہے تو وہ لرز کر رہ جاتا ہے۔موت اور زندگی کے بارے میں مہیب سوالات اس کو اندر سے جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں۔سماجی معاملات اور ان کی رسمیت اور بے مقصدیت اس پر آشکار ہو جاتی ہے۔بالآخر ایک دن نیم غنودگی کی حالت میں اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک سیاہ رنگ کی کسی بڑی سی بوری میں پھنسا ہوا ہے اور اس سے نکلنے کے لیے مسلسل ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔جب اس کی مدافعت دم توڑ دیتی ہے تو وہ اپنے وجود کی بے مائیگی کو تسلیم کر لیتا ہے اور درد کی ناقابل برداشت لہر کے آگے گھٹنے ٹیک دیتا ہے۔تب بوری کے منہ پر ایک روشنی نمودار ہوتی ہے جو اسے ابدیت کی ایک جھلک دکھا کر موت کی دہشت پر غلبہ آور ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔عرفان کی اس منزل پر وہ لوگوں کو بتانا چاہتا ہے کہ موت کی حقیقت کو مان کر انسانی زندگی کو واقعی بامعنی بنایا جا سکتا ہے مگر وہ بول نہیں سکتا اور لوگوں کی نظر میں اس کا وجود جان کنی کے عذاب میں مبتلا ایک سماجی کارندے کی سطح پر برقرار رہتا ہے۔

فکری سطح پر جس طرح ایوان ایلچ کا رخ رسمیت کی طرف اور بازاروف کا رخ آدمیت کی طرف تھا اسی طرح میکسم گورکی کے ناول دی مدر کے ہیرو کا رخ اشتراکیت کی طرف ہے۔پلاگیا نلوونا (Pelageya Nilovna) ہیرو پاویل ولاسوف (Pavel Vlasov) کی ماں ہے اور اس کا مقام و مرتبہ بھی کسی ہیروانہ ہستی سے کم نہیں۔وہ ایک مزدور عورت ہے جسے حقیقی طور پر ناول کے ہیرو ہی کی نہیں، تحریک آزادی سے وابستہ تمام محنت کشوں کی ماں ہونے کا استحقاق حاصل ہو جاتا ہے۔اسی بنا پر وہ مزدوروں کو روحانی اخوت کے رشتے میں باندھے رکھتی ہے۔انصاف پسندی اور انسان دوستی کا جذبہ اسے بصیرت سے ہمکنار کرتا ہے اور وہ لوگوں کو اس حقیقت سے آگاہ کرنے کے قابل ہو جاتی ہے کہ ''زندہ روح کو قتل نہیں کیا جا سکتا'' اور یہ کہ ''خون کا ساگر بھی صداقت کو نہیں ڈبو سکتا''۔[۲۶] یہ عظیم آگہی اس کے بیٹے کی شخصیت میں بھی نظر آتی ہے جو جہالت کو ترک کر کے اپنے ضمیر کی آواز سنتا ہے۔فیکٹری کے غلامانہ طریقوں پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور مزدوروں کی فلاح کے لیے

انقلاب کا کٹھن راستہ اختیار کرتا ہے۔

Crime and Punishment میں دوستوئفسکی نے راسکولنی کوف (Raskolnikov) کی صورت میں ایسا ہیرو پیش کیا ہے جو اپنے زمانے کے انقلابی نظریات اور فاتحین کی عملی کامیابیوں سے متاثر ہو کر غیر معمولی آدمی کا ایک تصور وضع کر لیتا ہے اور پھر خود کو غیر معمولی آدمی مان کر ایک سود خور بڑھیا کو قتل کر دیتا ہے تا کہ اس کی بے اندازہ دولت کو اپنی اور دوسرے لوگوں کی بہتری کے لیے استعمال میں لا سکے مگر قتل کے بعد وہ شدید قسم کی روحانی خلش اور ضمیر کی کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس پر بے ہوشی کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔ یہ بات اس کے فہم میں نہیں آتی کہ جرم کا ارتکاب تو ہو گیا مگر یہ انسانیت کے لیے کیسے سودمند بنے گا۔

راسکولنی کوف کے حوالے سے غیر معمولی آدمی یا فوق البشر کا جو تصور سامنے آتا ہے وہ تاریخ کی سطح پر نپولین اور فلسفے کی سطح پر نطشے اور ہیگل کے تصورات سے جڑا ہوا ہے۔ نپولین کے حوالے سے راسکولنی کوف یہ جاننا چاہتا ہے کہ جب کوئی آدمی ایک قتل کرتا ہے تو اسے بطور مجرم سزا دی جاتی ہے لیکن جب یہی آدمی ہزار ہا لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے اور جملہ انسانی حدوں کو پھلانگ جاتا ہے تو اسے کیونکر فاتح کا لقب دیا جاتا ہے؟ نطشے کا فوق البشر بھی معاشرے کی بہتری کے لیے تگ و دو نہیں کرتا۔ وہ اپنی ذاتی شان اور انفرادی بقا کے لیے طاقت کا اندھا دھند استعمال کرتا ہے اور دنیا کو اپنے قدموں پر جھکانے کے درپے رہتا ہے۔ اس کے مقاصد انسانیت کی فلاح و بہبود اور تعمیر و ترقی کی نوع پر پورے نہیں اترتے۔ اپنی انائے کبیر یا جرأتِ ارادہ کو پرکھنے کے حوالے سے راسکولنی کوف فوق البشری فلسفے کے ایک جز پر عمل پیرا نظر آتا ہے۔ جب وہ یہ توجیہ پیش کرتا ہے کہ شریفانہ خدمت پر منتج ہونے کی صورت میں جرم کا ارتکاب جائز ہے تو اس کا یہ نظریہ ہیگل سے مربوط ہو جاتا ہے۔[۲۷]

راسکولنی کوف کے جرم کا نتیجہ انسانیت کے حق میں کسی اچھائی یا برائی کی صورت میں نہیں نکلتا بلکہ ایک آسیبی سوال کی صورت اس کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا ہے کہ قاتل اور نجات دہندہ ایک ہی قالب میں کیسے سما سکتے ہیں؟ یہی تضاد راسکولنی کوف کو خود اپنی تحقیر کا سزاوار گردانتا ہے۔ قصہ مختصر راسکولنی کوف ایک ایسا گمراہ ہیرو ہے جو دوستوئفسکی کے اس ضابطۂ اخلاق کی نمائندگی کرتا ہے کہ جرم خیر کا وسیلہ نہیں بن سکتا اور یہ کہ ایسے تمام نظریات غلط ہیں جن میں اتلافِ انسانی کا درس دیا گیا ہو۔ انسان خودی کے اثبات سے جتنی بھی طاقتوری

حاصل کرلے، وہ کائنات کی برتر قوت کے سامنے ہمیشہ ہیچ رہتا ہے۔

خودی کے رد و اثبات، انسانی جوہر کی موجودگی و ناپیدگی یا معاشرے کی نظروں میں ذات کے ہیچ و سرفراز ہونے کا معاملہ دوستوئفسکی کے ناول نوٹس فرام انڈر گراؤنڈ کے ہیرو کے ساتھ بھی جڑا ہوا ہے جو تذلیل کی دوطرفہ خواہش میں مبتلا ہے، چاہے یہ خواہش فاعل کی سطح پر ہو یا مفعول کی سطح پر۔ ذلت اس کے لیے بمنزلہ ایک اعزاز کے ہے جو اسے طاقت و تسکین مہیا کرتی ہے۔

دراصل انڈر گراؤنڈ آدمی کا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ معاشرے سے علاحدہ رہنے میں تشفی پاتا ہے مگر معاشرہ اس کے ذہن میں اور راستے میں موجود رہتا ہے۔ وہ خود کو دوسروں سے زیادہ ذہین سمجھتا ہے لہٰذا اعتماد سے کسی عمل کے لیے فیصلہ نہیں کر پاتا۔ بے عملی اس کے شعور کی شدید ترین حالتوں کی وجہ سے معرض وجود میں آتی ہے کیونکہ وہ نتائج کے اس تنوع کا تصور کر سکتا ہے جو کسی عمل کی انجام دہی سے پیدا ہو سکتے ہیں اور ان ممکنہ دلائل کا بھی جو اس کے خلاف دیے جا سکتے ہیں۔ انڈر گراؤنڈ آدمی کو علت و معلول کے قوانین بھٹکاتے ہیں لہٰذا وہ عمل سے پہلے بار بار تجزیہ کرتا اور تخمینے لگاتا ہے۔ دوستوئفسکی اس امر میں یقین نہیں رکھتا تھا کہ بے عملی بہترین حکمت عملی ہو سکتی ہے لیکن اس کا خیال تھا کہ متغیر ذہن کے ساتھ عمل کرنے والا آدمی زیادہ خطرناک ہوتا ہے عمل نہ کرنے والے آدمی سے جس کا ذہن متغیر و متحرک رہتا ہے۔ غور کریں تو یہاں ناول کے ہیرو کے عمل کا جواز سراسر داخلی واہمے یا ذہنی احساس پر مبنی نظر آتا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تذلیل یا توقیر معاشرے کے لیے کسی حیثیت کی حامل نہیں تھی۔ دراصل ہیرو کی ساری ابتلا زندگی کی سچائیوں اور اچھائیوں کی مطلقیت میں یقین نہ رکھنے کے سبب تھی۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *The Idiot* کا پرنس میشکن (Prince Myshkin) بھی اپنے انداز کا ایک مثالی ہیرو ہے۔ جس میں بے ریائی، سادگی اور سادہ لوحی کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ وہ کسی کے خلاف غم و غصہ نہیں رکھتا لیکن اس کا معاشرہ قدم قدم پر اسے استہزا کا نشانہ بناتا ہے کیونکہ وہ زندگی اور دنیا کے تضادات کو خاطر میں نہیں لاتا اور ہر کسی کے نشتر کو سہہ جاتا ہے۔ وہ ایک آدرشی ہیرو ہے جو معاشرے کی ریاکارانہ فضا کو محبت اور خدمت سے منقلب کرنا چاہتا ہے اور فرد کو اس کا کھویا ہوا مقام واپس دلانا چاہتا ہے مگر معاشرہ اس آرزو کے بدلے میں اسے طرح طرح کی کلفتوں سے دوچار رکھتا ہے اور کم ترین خطابات سے نوازتا ہے

حال آنکہ وہ اخلاقی طور پر اس معاشرے سے ہزار گنا برتر اور بہتر اوصاف کا مالک ہے۔ وہ نہ احتجاج کرتا ہے نہ حق مانگتا ہے۔ وہ دل کا اتنا اچھا ہے کہ گنہگاروں اور مجرموں کے لیے بھی معافی کا خواستگار ہے۔ پرنس میشکن مسیحی اوصاف کا حامل ایسا ہیرو ہے جو مرگی کی بیماری سے صحت یاب ہو کر واپس آتا ہے تو زمانے کی ستائی ہوئی ایک بدچلن لڑکی نستا سیا کو اپنا دل دے بیٹھتا ہے مگر نستا سیا اس سے متاثر ہونے کے باوجود اپنی منتقمانہ طبیعت کے باعث خود کو ایک خبطی تاجر کے ہاتھ بیچ ڈالتی ہے اور نتیجتاً اسی کے ہاتھوں ہلاک ہو جاتی ہے۔ میشکن جب جائے واردات پر پہنچتا ہے تو نستا سیا کی بربادی پر ازحد صدمہ محسوس کرتا ہے مگر اس کیفیت میں بھی قاتل کے لیے اس کی دردمندی میں کمی نہیں آتی۔ یہ وہ مقام ہے جہاں دوستوئفسکی ایک رخ سے انسانی محبت کی معراج پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے مگر میشکن کا کیا حشر ہوتا ہے اور اسے کیوں پسپائی نصیب ہوتی ہے، محمد مجیب کا تجزیہ بتاتا ہے کہ میشکن کا دوبارہ پاگل ہو جانا اس کی ناکامی کی دلیل ہے جس میں خود دوستوئفسکی بھی شریک ہے کیونکہ نستا سیا کو خدا سے اور دنیا سے خوش نہ کر سکنا گویا یہ تسلیم کرنا ہے کہ دل کے بعض دکھ ایسے ہوتے ہیں جن کی دوا مسیحا کے پاس بھی نہیں ہوتی۔[۲۸] دیکھا جائے تو میشکن کا کردار ماڈرن سوسائٹی کی بے حسی پر ایک طنز کی حیثیت رکھتا ہے جو اتنی تبدیل ہو گئی ہے کہ اس کے لیے محبت اور خیر کا سادہ سا عمل بھی حماقت کی مساویانہ سطح پر آ گیا ہے۔

المیے اور یاس کی اسی فضا میں دوستوئفسکی کے ہیرو انسانی تقدیر اور انسانی فطرت کو فہم میں لانے کی کاوش کرتے ہیں۔ اس فضا میں الوہی قربت کی طلب بھی ایک تمثیل کے طور پر نظر آتی ہے جس کے عقب میں مرگی کی بیماری کارفرما تھی جو آسیبی طور پر سکون اور خلل کا دوطرفہ اظہار سمجھی جاتی ہے۔ ایڈیٹ کی طرح خود دوستوئفسکی بھی اس بیماری میں مبتلا تھا۔ اس کے سارے ہیرو خود اس کی ذات کے بھاری بھرکم تھیلے سے نکلے ہیں۔ وہ جانتا تھا کہ بزدلانہ اور غلامانہ رویے ایک خلقی جوہر کے طور پر انسان کی ذات میں موجود ہوتے ہیں۔ زندگی کی لایعنیت اور رواجیت ان کو اور بھی فروغ دیتی ہے۔ ایسے میں فلاح و عظمت کا حصول کیسے ممکن ہو سکتا ہے؟ یہی وہ سوال ہے جس کے سبب اس کے ہیرو شخصی سطح پر دوئی یا ذونگاہی کا شکار ہو کر خیر و شر کے درمیان معلق رہتے ہیں اور جبر و اختیار کے اخلاقی معمے کو حل نہیں کر پاتے۔ دوستوئفسکی کے ہیرو اسیری ذات کے تخالف میں حقیقت کی حدود کو جاننے کا جنون لے کر آگے بڑھتے ہیں۔ سبقت اور ترجیح ان کا مسئلہ ہے جو انھیں آسمان کی بلندی میں لے جاتی ہے تو کبھی پاتال کے اندھیرے میں۔ ان کا وجود زندگی کی مذموم و مجروح راہوں میں کہیں

اذیت کوشی کی علامت بنتا ہے تو کہیں ارادہ وعمل اور جزا وسزا کی کشمکش کا اعلامیہ۔حق وباطل کے متعینہ نظریات سے ٹکرانے کا وصف کئی بار ان کو اینٹی ہیرو کی حدود میں لے جاتا ہے۔

اوراب بیسویں صدی کے ناولوں کے ہیرو ہمارے تجزیے کے منتظر ہیں ۔بیسویں صدی کے ناولوں میں پروست (Prosut) کے *Remembrance of Things Past* (۱۹۱۹–۲۷ء)، ہرمن ہیسے (Hermann Hesse) کے *Siddhartha* (۱۹۲۲ء)، جیمز جوائس (James Joyce) کے *A Portrait of the Artist As A Young Man* (۱۹۱۶ء) اور *Ulysses* (۱۹۲۲ء)، ٹامس مان (Thomas Mann) کے *The Magic Mountain* (۱۹۲۴ء)، سکاٹ فٹز جیرالڈ (Scott Fitzgerald) کے *The Great Gatsby* (۱۹۲۵ء)، فرانز کافکا (Franz Kafka) کے *The Trial* (۱۹۲۵ء)، ڈی ایچ لارنس (D.H. Lawrence) کے *Lady Chatterley's Lover* (۱۹۲۸ء)، سارتر (Jean Paul Sartre) کے *Nausea* (۱۹۳۹ء)، البرکامیو (Albert Camus) کے *The Outsider* (۱۹۴۳ء)، ارنسٹ ہمینگوے (Ernest Hemingway) کے *The Old Man and the Sea* (۱۹۵۰ء)، گنٹر گراس (Gunter Grass) کے *The Tin Drum* (۱۹۵۹ء)، سال بیلو (Saul Bellow) کے *Dangling Man* (۱۹۴۴ء)، *The Adventures of Augie March* (۱۹۵۳ء) اور *Herzog* (۱۹۶۴ء) اور گبریل گارشیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez) کے *Love in the Time Of Cholera* (۱۹۸۲ء) کے ہیرو اسی طلب اور اسی جستجو کے غماز ہیں ۔اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ سب ہیرو انسان کی حقیقت اور اس کے تدبر و مقدر کے احوال کے مطالعے میں خصوصی مدد فراہم کرتے ہیں۔

ہیرو کے تصور کی بحث میں *Swann's way* کا ہیرو محبت کی ایک نئی اور گہری جہت کی بازیافت کے حوالے سے بہت اہم ہے۔سوان عورت باز ہے۔وہ عورتوں کو اس روپ میں نہیں دیکھتا جس طرح کہ وہ حقیقی طور پر ہوتی ہیں۔Jethro's daughter کی پینٹنگ میں چہرے کی ہلکی سی مشابہت کی بنا پر وہ اودت کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے کیونکہ اس موازنے نے اس کے میلانِ طبع کے مطابق اودت کو اس کے لیے زیادہ دلکش بنا دیا تھا حالانکہ وہ اس قماش کی نہیں تھی جس طرح سوان کے متخیلہ نے اسے محسوس کیا تھا۔ جب سوان کو اس کے

جھوٹ کا پتا چلتا ہے کہ وہ کس طرح اس کی عدم موجودگی میں ایک طوائف کی طرح اپنے عاشقوں حتیٰ کہ مہمانوں تک کا سواگت کرتی ہے تو سوان کی محبت ایک المیہ رخ اختیار کر جاتی ہے۔ سوان کے ہیروانہ تصور کے پیچھے یہ نکتہ کارفرما ہے کہ محبت انسانوں کو محصور تو کرتی ہے لیکن جب ان کے بیچ کوئی روحانی رشتہ تخلیق نہیں کر پاتی تو یہی محبت شکوک وشبہات سے شروع ہو کر تھکن اور جھنجھلاہٹ کے احساس پر ختم ہو جاتی ہے۔

پروست کے ہیرو بنیادی طور پر حسی طرز کا ذہن رکھتے ہیں۔ ان کی یادداشت کمال کی ہوتی ہے۔ دراصل پروست پر برگساں (Bergson) کے تصورِ زماں کا اثر تھا جس کے مطابق ماضی اپنے تمام تر گوشوں سمیت ہمیشہ محفوظ رہتا ہے اور اسے ادراک کے وسیلے سے مکمل طور پر حال میں لایا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروست کے ہیرو برگساں کے ''ارادی حافظے'' سے گہری مطابقت رکھتے ہیں۔ وقت کے ابعاد میں ماضی کی باز آفرینی کو ترجیح دینا اور لاشعور سے یادوں کی تفصیلات کو کھینچ کر باہر لے آنا، ان کا وصف خاص ہے جس سے ماضی حال کا حصہ بن کر روشن اور متحرک ہو اٹھتا ہے۔ سوان ایسا ہی ہیرو ہے جس کے عمیق اور وسیع حافظے کو یورپی ادب میں بطور مثال پیش کیا جاتا ہے۔

ہرمن ہیسے نے اپنے ناول میں سدھارتھ نام کے ایک برہمن زادے کو ہیرو کے طور پر پیش کیا ہے جو اکتسابی علم اور اصل حقیقت کے مابین تضاد پاتا ہے تو آگہی کی جستجو اسے نفس کی مختلف منزلوں کی طرف لے جاتی ہے جن سے گذر کر وہ حیات وکائنات کے رموز کو خود پر منکشف کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور دکھ پر فتح پا لیتا ہے۔ بقول وزیر آغا اسے وہ ملکوتی اور معنی خیز مسکراہٹ حاصل ہو جاتی ہے جو جاننے اور پہچاننے کے عمل سے پیدا ہوتی ہے۔[۲۹]

سدھارتھ کے نروان کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ حقیقت کی تلاش میں اقتدا کے بجائے تجربے کی اصلیت کو بنیاد بنانا چاہیے۔ سدھارتھ کو بدھ کی تعلیمات متاثر کرتی ہیں۔ وہ بھی تاریخ کے چکر سے آزادی چاہتا ہے مگر وہ بدھ کا چیلا نہیں بنتا کیونکہ وہ اسی لذت کا متلاشی ہے جو گوتم بدھ کو حاصل ہوئی تھی۔ اس لیے وہ اپنی مکتی کا راستہ خود تراشتا ہے اور سطح کی تیراکی کے بجائے تہہ کی غواصی کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں وہ آگہی کے رخ کو اپنی ذات کی طرف موڑے رکھتا ہے۔ جب وہ دریا عبور کرتا ہے تو عورت کا بدنی تجربہ اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔ کملا ایک نرتکی ہے جو اسے سکھاتی ہے کہ اختلاط کا فن کیا ہوتا ہے اور عورت کی مہربانی میں کیسے رموز پنہاں ہوتے ہیں۔ وہ اسے حصول

زر پرا کساتی ہے۔تپسیا وتفکر کا راستہ عیش ومستی کی طرف مڑ جاتا ہے اور مایا جال سدھارتھ کو دبوچ لیتا ہے حتیٰ کہ بیس برس گذر جاتے ہیں۔ایک رات خواب میں اسے کملا کے طلائی پنجرے میں ایک مرا ہوا پرندہ نظر آتا ہے۔ اندر کے اس دلگیر اور تنبیہی اشارے کی بدولت ترغیب وتحریص کا ہالہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس پر تنہائی کی کیفیت وارد ہوتی ہے۔گیان کی جستجو میں وہ ایک بار پھر دریا عبور کرتا ہے اور کنارے پر واسودیو کی معیت میں ایک جھونپڑی بنا کر رہنے لگتا ہے۔یہاں دریا اور وقت کی مماثلت اس پر آشکار ہوجاتی ہے۔پانی اس سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ اس پر سارے عقدے وا ہو جاتے ہیں اور وہ ''اوم'' کو پا لیتا ہے قمر جمیل لکھتے ہیں:

> سدھارتھ روح کی دنیا سے حواس کی دنیا تک پہنچتا ہے اور آخر میں یہ دونوں دنیائیں مل کر ایک ہوجاتی ہیں اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب سدھارتھ اس دریا کے کنارے ہوتا ہے جو ان دو دنیاؤں کے درمیان بہتا ہے۔[۳۰]

دریا معرفت کی علامت ہے اور اس کلیت کو ظاہر کرتا ہے جو حاضر وغائب کے بیک وقت مشاہدے سے حاصل ہوتی ہے۔دریا کے کنارے پر سدھارتھ کا ڈیرہ ڈالنا اور اس کے دونوں کناروں یعنی حقیقت کے دونوں رخوں سے منسلک رہنا انتہائی معنی خیز ہے۔گویا سدھارتھ نے وہ پُل بنا لیا ہے جو ایک کنارے کو دوسرے کنارے سے ملاتا ہے۔درحقیقت یہ پُل زمان ومکاں کی قید سے آزاد اس ذہنی وتخلیقی سکون کا غماز ہے جس کی تمنا ہرمن ہیسے کو تھی۔آصف فرخی کا کہنا ہے کہ دریا زندگی کی علامت ہوسکتا ہے کہ سدھارتھ اس کے کنارے جھونپڑی ڈالے بیٹھا ہے۔بازار سے گذر رہا ہے مگر خریدار نہیں ہے۔سلیم احمد کے نزدیک یہ دریا وقت ہے، زندگی اور موت کے درمیان حدِ فاصل ہے۔[۳۱]

سدھارتھ کے ہیروانہ تصور میں دریا کی معنویت ایک کلید کا درجہ رکھتی ہے۔بلاشبہ سدھارتھ فلسفیانہ سطح کا ایک علامتی ہیرو ہے جو موجود وناموجود، زندگی وموت اور حواس وروح کی یکجائی سے انسانی آگہی کے عمل کو تکمیل سے ہمکنار کرتا ہے اور حدود وقت کو پھلانگ جاتا ہے۔

ہیروانہ تصور کی تفہیم کے سلسلے میں جیمز جوائس کے ناولوں کا مطالعہ بھی مفید نظر آتا ہے۔ *A Portrait of the Artist As A Young Man* کے ہیرو سٹیفن ڈیڈلس کے کردار میں اڑان اور پرواز کی مختلف صورتیں اور تمثالیں ایک موٹف کے طور پر دکھائی دیتی ہیں مثلاً وہ یونی ورسٹی کے کتب خانے کی سیڑھیوں

پر کھڑے ہو کر اپنے سر پر اڑتے ہوئے پرندوں کو دیکھتا ہے یا پانی میں کھڑے ہو کر محو پرواز پرندوں کا مشاہدہ کرتا ہے یا وہ اجنبی لڑکی جس کے سراپے میں اسے ایک انوکھے اور خوش نما پرندے کی شباہت محسوس ہوتی ہے ۔یہ لمحہ ایپی فینی (epiphany) کا وہ لمحہ ہے جسے جوائس نے روحانی انکشاف سے تعبیر کیا ہے اور جو کسی آواز، اشارے یا خیال کی صورت میں اچانک طلوع ہوتا ہے اور فرد کو اس بحران سے نجات دلاتا ہے، جس میں وہ ایک عرصے سے مبتلا ہوتا ہے ۔سٹیفن ڈیڈلس ایک آرٹسٹ ہے ۔وہ حسن اور آرٹ کے جوہر کا متلاشی ہے ۔اپنے جمالیاتی نظریے کے مطابق وہ حسن کو صداقت اور صداقت کو حسن کا بدل سمجھتا ہے ۔اس کے فن کا اظہار اس کی اڑان میں ہے مگر اس کا ماحول اور اس کے اطراف کے لوگ اس کی عقابی پرواز پر بندشیں عائد کرنا چاہتے ہیں مگر وہ اپنی روح کو اس جال سے آزاد کرانے کا متمنی ہے جو آئرلینڈ کے باسیوں کا بنا ہوا ہے ۔

سٹیفن ڈیڈلس (Stephen Dedalus) کے ہیروانہ تصور میں ڈیڈلس اور اکارس کی یونانی اسطورہ کا عمل دخل صاف طور پر دکھائی دیتا ہے ۔ڈیڈلس جزیرۂ کریٹ کا باصلاحیت معمار تھا، جس نے مینوس بادشاہ کے حکم سے ایک آدم خور عفریت کو قید کرنے کے لیے ایک بھول بھلیاں تیار کی تھی جس میں داخل تو ہوا جا سکتا تھا مگر اس سے فرار ناممکن تھا ۔اتفاق دیکھیے کہ بادشاہ کی مخالفت کے باعث خود ڈیڈلس کو اپنے بیٹے اکارس کے ہمراہ اس بھول بھلیاں میں محصور ہونا پڑا ۔ڈیڈلس نے اپنے بیٹے پر واضح کیا کہ زمینی اور بحری راستے تو بادشاہ کی نگاہ میں ہیں البتہ فرار کے لیے کھلے آسمان کا راستہ اختیار کیا جا سکتا ہے ۔لہٰذا وہ دونوں موم کے مصنوعی پروں کے سہارے جزیرۂ کریٹ سے نکل بھاگے ۔ڈیڈلس نے بیٹے کو ہدایت کی کہ زیادہ اونچا نہ اُڑے ورنہ سورج کی گرمی پروں کو پگھلا دے گی مگر اکارس نے باپ کی حکم عدولی کی اور اپنے جوش میں اوپر ہی اوپر اڑتا چلا گیا ۔نتیجتاً اس کے پر جل گئے اور وہ سمندر میں گر کر ہلاک ہو گیا ۔جوائس نے علامتی طور پر اس اسطورہ کو یوں برتا ہے کہ ڈبلن ایک جدید طرز کی بھول بھلیاں ہے، ایک قید خانہ ہے جس سے سٹیفن کو ہر حال میں فرار ہونا ہے ۔کیتھرین للّی گبز (Katherine Lily Gibbs) کا کہنا ہے کہ سٹیفن کے لیے یہ شہر روحانی طور پر کٹی پھٹی، گرد آلود اور مفلوج و مقید دنیا کی نمائندگی کرتا ہے ۔[۳۲] لہٰذا ایک طرف اس کی شناخت اپنے نام یعنی ڈیڈلس کی مناسبت سے ایک صناع یا ایک فنکار کے طور پر قائم ہوتی ہے تو دوسری طرف ڈیڈلس کے بیٹے اکارس (Icarus) کی بدبختی اور بغاوت کے ساتھ بھی ہم رشتہ ہو جاتی ہے ۔سٹیفن ڈیڈلس کی مہم جوئی اپنی فطرت میں ذہانت اور جذبے کے

مرکب رنگوں کی نائیدہ ہے۔لہٰذا یہاں ناول کے ہیرو اور متھ کے ہیرو کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھ کر ماضی اور حال کا تقابل کیا جا سکتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے سلسلے میں ٹامس مان کے *The Magic Mountain* کا ہانس کاس ٹورپ (Hans Castorp) بہت اہم ہیرو ہے مگر *Death in Venice* اور *Doctor Faustus* کے ہیرو بھی نظر انداز نہیں کیے جا سکتے۔ڈیتھ ان وینس کا ہیرو ایشن باخ (Aschenbach) پکی عمر کا ایک فنکار ہے جو وینس میں تعطیلات گذاری کے لیے اپنے اہل خانہ کے ساتھ آتا ہے۔یہاں ساحل پر وہ ایک نوخیز لڑکے کو دیکھتا ہے، اس کا تعاقب کرتا ہے اور سارا دن فریفتگی کے عالم میں اسے تاکتا رہتا ہے۔اس کا حسن اسے اس قدر لبھاتا ہے کہ وہ اس کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور بالآخر اسی شہر میں ایک وبائی لپیٹ میں آ کر مارا جاتا ہے۔اہم بات یہ ہے کہ ایشن باخ کی محبت علامتی انداز کی ہے جو نہ صرف زندگی اور جوانی کے حسن و جمال سے محبت کرنے کے مترادف ہے بلکہ اس ہلاکت اور نرگسیت سے بھی مربوط ہے جو فنکار کی ذات اور اس کے جمالیاتی تجربے میں مستور ہوتی ہے۔شمس الرحمان فاروقی نے سال بیلو کے حوالے سے نابا کاف (Nabokov) کی *Lolita* کے ہیرو کا موازنہ ایشن باخ سے کیا ہے جس سے اس کردار کی فکری جہت اور بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> اگرچہ دونوں (ناولوں) میں ایک معمر شخص اپنے سے کم عمر شخص (لولیتا میں لڑکی اور وینس میں موت میں لڑکا) کے لیے غیر معمولی جنسی خواہش سے مغلوب ہو جاتا ہے لیکن نابا کاف کے ہمبرٹ کی داخلی زندگی ایک فحش لطیفے کی سطح پر ہے جب کہ مان کے آشن باخ کی ذہنی زندگی نطشہ کے بیان کردہ اپولو اور ڈائیو نی سس Dionysus کی روحانی اور کائناتی کشمکش کا اظہار ہے...اس میں کوئی شک نہیں کہ سال بیلو کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔حقیقت یہ ہے کہ نابا کاف کا مرکزی کردار یونانی صنمیات کی یاد دلاتا ہے جس کا جسم انسان کا ہے لیکن سر اور پاؤں بکرے کے ہیں اور مان کا مرکزی کردار ایک ایسا کردار ہے جو آدم اور ترغیب اور ہبوط کی علامت بن جاتا ہے۔[۳۳]

Lolita کے لیے ہمبرٹ (Humbert) کے جذبات میں شہوانیت کا عمل دخل صاف نظر آتا ہے مگر وہ اسے محبت کا نام دیتا ہے۔وہ ایک ایسا کردار ہے جو اپنے اعمال میں اخلاقیات کے اصول کو خاطر میں نہیں

لاتا ـ ایشن باخ کا معاملہ اس سے مختلف ہے ۔وہ جسمانی طور پر بیمار ہے مگر اس کی بیماری روح تک جاتی ہے۔ فنکار کے مقدر کی المناکی کے حوالے سے ایشن باخ کا ایک موازنہ خود ٹامس مان کے ڈاکٹر فاؤسٹس سے بھی بنتا ہے جو شلس کی بیماری اور پیانو کی سمفنی کے مابین آرٹ اور شر کے رشتۂ باہم کی ایک علامت بن کر ابھرتا ہے ۔میجک ماؤنٹین میں بھی بیماری علامتی طور پر اپنے عہد کی فضا سے منطبق ہو جاتی ہے ۔یہی وجہ ہے کہ لیوس ممفورڈ نے اسے "بیماری کی اڈیسی" [۳۴] کا نام دیا ہے ۔اس اڈیسی کا ہیرو ہانس کاس ٹورپ بیماری کے حق میں ہے اور اسے روحانی بحران سے نکلنے کا ایک عندیہ سمجھتا ہے ۔سٹیفان شیلٹر کا کہنا ہے:

> جن اشخاص کے اذہان تازہ کار خیالات سے آباد ہوتے ہیں یا جن کو خدا کائنات کی گتھیاں سلجھانے والا خاص دماغ ودیعت کرتا ہے، انھی کی طرف امراض کے جراثیم بھی خود بہ خود بڑھنے لگتے ہیں۔ [۳۵]

ہانس کاس ٹورپ جب اپنے عم زاد اور دوست جوشم سے ملنے کے لیے سینی ٹوریم جاتا ہے جو وہاں زیر علاج ہوتا ہے تو بیماری کی ترغیب ایک تخلیقی اور وجدانی ہالہ بن کر اسے اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور اسے مریض بن کر سینی ٹوریم کے میکانکی ماحول میں سات برس تک رہنا پڑتا ہے ۔ سینی ٹوریم میں وقت ٹھہرا ہوا ہے ۔یوں لگتا ہے جیسے ہر شے اس کی ابدی دنیا میں ڈوبی ہوئی ہے ۔ سینی ٹوریم کے اندر علالت سے موت تک کے دلدوز منظر ہیں تو باہر پہاڑوں کا فطری حسن ہے ۔ہانس کاس ٹورپ کے لیے سینی ٹوریم ایک جامعہ ثابت ہوتا ہے ۔اسے مختلف زبانوں، نسلوں اور منفرد مزاجوں کے مریضوں سے متعارف ہونے اور ان کی رنگ برنگی جذبوں، تضادوں محرومیوں اور ابتلاؤں سے بھری ہوئی گفتگو سننے کا موقع ملتا ہے، جس سے اس کے ذہنی افق میں اخلاقی اور روحانی لحاظ سے کشادگی پیدا ہوتی چلی جاتی ہے ۔اس پر باور آتا ہے کہ یہ سینی ٹوریم نہیں، بیمار اقدار کا ایک زنداں ہے جس میں انسانی زندگی روحانی توانائی سے محروم ہو کر سسک رہی ہے اور فلاکت و ہلاکت کی تصویر بنی ہوئی ہے ۔بلاشبہ سینی ٹوریم ایک ایسی کائناتِ اصغر کی تمثیل نظر آتا ہے جس میں یورپ کی مدقوق و مسلول دنیا کا ہر نمائندہ بستر علالت پر پڑا ہے اور خون تھوکتے ہوئے زندگی کی جنگ لڑ رہا ہے مگر اس جنگ کے بیچ ہانس کاس ٹورپ ایک ایسا ہیرو بن کے اُبھرتا ہے جسے بیماری، موت، تقدیر، تہذیب، تاریخ اور زمان و مکان سے جڑے ہوئے سوالات کی تفہیم ایک بے پایاں بلوغت سے ہمکنار کرتی ہے اور وہ ابدیت کے اس احساس کو چھونے میں

کامیاب ہو جاتا ہے جو کسی کو کم ہی نصیب ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کے امریکی ناولوں میں سکاٹ فٹز جیرالڈ کے ناول *The Great Gatsby* کے ہیرو کو روایت اور تخیل کی آمیزش کے اعتبار سے ناقابلِ فراموش حیثیت دی جاتی ہے۔ گیٹس بی (Gastby) ایک المیہ ہیرو ہے جو مختلف ذرائع سے بہت سی دولت اکٹھی کر لیتا ہے تو اپنی تنہائی کو دور کرنے کے لیے ہر ہفتے ایک پُرتعیش تقریب کا اہتمام کرتا ہے جس سے اسے کافی شہرت مل جاتی ہے۔ دھیرے دھیرے وہ اپنے اثر و رسوخ کو بڑھاتا چلا جاتا ہے۔ امرا اس کی پارٹیوں میں تو شریک ہوتے ہیں مگر اسے ایک مضحک کردار جان کر اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اس کے خوابوں کا مرکز او نچے درجے کی ایک شادی شدہ خاتون ڈیزی بوکانن ہے جسے وہ حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ تمام تر کاوشوں کے باوجود اس کی محبوبہ کا طبقہ اسے قبول نہیں کرتا۔ وہ اس طبقے کی ساجیات اور اس کی رازداریوں کو سمجھنے اور انھیں بروئے کار لانے کی کوئی ایسی کوشش نہیں کرتا جو اس طبقے میں اس کے لیے جگہ پیدا کر سکے۔ جس طریقۂ کار کے ساتھ وہ معاشرے سے الجھتا ہے اس میں معاشرہ فہمی کا کوئی شعور دکھائی نہیں دیتا۔ گیٹس بی کی موت بھی بڑے دردناک حالات میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ اسے ایک موٹر خانے کا مالک اس وقت گولی مار کر ہلاک کر دیتا ہے جب وہ تالاب میں غسل کر رہا ہوتا ہے۔ پانی کے اندر گیٹس بی کی موت ایک علامتی انداز بھی رکھتی ہے۔ دھیان فوراً ٹی ایس ایلیٹ کی نظم ''ویسٹ لینڈ'' کے ایک حصے ''ڈیتھ بائی واٹر'' کی طرف جاتا ہے۔ اسی طرح اس کے جنازے پر بارش کے برسنے میں رمز یہ ہے کہ اس کا وجود آنسوؤں سے دھل کر پاک ہو گیا ہے۔ عیسوی سماج میں پانی اپنے تطہیری وصف یعنی بپتسمہ دینے کے حوالے سے ایک مذہبی جہت بھی لیے ہوئے ہے۔ کتنے دکھ کی بات ہے کہ صرف تین آدمی گیٹس بی کے تابوت کو کندھا دینے کے لیے آتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا مقدر بڑھے گوریو جیسا ہے۔ ناول کا بیان کار اس کے جنازے میں شرکت کے لیے کئی لوگوں کو خط لکھتا ہے مگر کوئی بھی اس کی موت کو اہمیت نہیں دیتا۔ گیٹس بی کی المناک تباہی سے باور آتا ہے کہ جو لوگ خالصتاً مادی اقدار کی اساس پر مثالیت کو قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں بالآخر انھیں اسی مغالطے اور واہمے کے باعث سزا ملتی ہے۔ گیٹس بی کو بھی اپنے کیے کی سزا بھگتنا پڑتی ہے۔ اپنے آئیڈیل یا الوژن کو دولت کی جمع آوری سے پورا کرنے کے حوالے سے گیٹس بی ایسا ہیرو ہے جسے علامتی طور پر ''ایک مکمل امریکی تجربہ''[۳۶] کہا جا سکتا ہے۔

گیٹس بی کو امریکی خواب پر ایک تنقید بھی قرار دیا گیا ہے بلکہ یہ تک کہا گیا ہے کہ وہ بذاتِ خود امریکا ہے۔[۳۷] گیٹس بی کے اپنے خواب اور امریکا یا امریکیت کے روایتی خواب میں خاصا فرق ہے۔ امریکی خواب دولت اور جوانی میں نمو پاتا ہے جب کہ گیٹس بی کا اپنا خواب ڈیزی بوکانن (Daisy Buchanan) کی تمنا کی حمیت سے مشروط ہے۔ یہ حسن اور معصومیت سے آمیز ایک تجریدی خواب ہے۔ مائتھالوجی کے نظام میں عورت منتہائے آگہی پر مبنی اس کلیت کی نمائندگی کرتی ہے جس کے لیے ہیرو سفر اختیار کرتا ہے۔ جوزف کیمپ بل نے لکھا ہے کہ عورت دیومالائی ہیرو کی حواسی یا اخلاقی مہم کو ترفع دینے کے لیے ایک مددگار کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس حوالے سے واضح ہوتا ہے کہ دیومالائی ہیرو کی تلاش کا حاصل عورت کی محبت ہے۔ بطور ایک متلاشی یعنی quester کے گیٹس بی کا دیومالائی آئیڈیل بھی یہی عورت ہے۔[۳۸] گیٹس بی کا سفر اپنے ابتدائی مرحلے ہی سے اسطوری ہیرو کے راستے پر گامزن رہتا ہے اور موت تک اپنی مثالی و ماورائی کیفیت کو برقرار رکھتا ہے۔ تا آنکہ اس کا کردار انسان اور دیوتا کی مرکب سطح پر نظر آنے لگتا ہے۔ اسی باعث گیٹس بی کو اپنی نوع کا ایک کلچر ہیرو بھی کہا گیا ہے اور ایک نیا معاشرتی کردار بھی۔

مغربی ناول میں ہیرو کی بحث میں برطانوی ہیرو ڈی ایچ لارنس کے ناول اس لیے اہم ہیں کہ ان کے ہیرو انسانی روابط میں اپنی بشریت اور رسالیت کا اظہار فطری شعور کے ساتھ کرتے ہیں۔ لیڈی چیٹرلیز لور میں کونی چیٹرلے کا عاشق اولیور میلرس (Oliver Mellors) ایسا ہی ہیرو ہے جسے لارنس نے اپنے تصورِ انسان کے مطابق خون کی عمیق ترین ہستی اور تسلسلِ حیات کو جنم دینے والی ایک برہنہ ذات کے طور پر پیش کیا ہے۔ پوشیدہ تعلقات کی تہوں کو کھولنے کے باعث لارنس کے تصورِ انسان پر سخت تنقید کی جاتی ہے اور اسے Dark Gods کے مسیحا کا لقب دیا جاتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ لارنس فرد کو روزمرہ کے مہلک اور مریضانہ ماحول سے نکال کر اس کی شفا بخشی کا اہتمام کرنا چاہتا تھا۔ میلرس اسی تصور کی نمائندگی کرتا ہے۔ خود لارنس کے نزدیک میلرس ''اس فطری آدمی کا نمونہ ہے جسے وہ زندگی میں چلتے پھرتے دیکھنا چاہتا تھا''۔[۳۹]

میلرس ایسا ہیرو ہے جو جذبات واحساسات کے اس قدیمی شعلے کو بجھنے نہیں دیتا جو خلقی طور پر انسان کے بطون میں موجود ہوتا ہے۔ ہر چند کہ میلرس کا تعلق مزدور طبقے سے ہے اور وہ صنعتی نظام کے استحصال کی پریشانیوں سے الگ نہیں مگر وہ ایسا آدمی ہے جس نے بڑی حد تک معاشرے کے مصنوعی، فراری اور تجریدی دباؤ

سے آزادی حاصل کر لی ہے۔میلرس اور کونی کے معاشقے سے باور آتا ہے کہ لارنس جنسی وظیفے سے زندگی کی توقیر و تحسین میں اضافے کا خواہاں تھا۔ وہ جنس اور حسن کو ایک مربوط اکائی میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ ڈاکٹر محمد یاسین کے بقول وہ اس کثیف پردے کو ہٹانا چاہتا تھا جو عورت اور مرد کے معصوم تعلق پر پڑا رہتا ہے۔[۴۰] لارنس جانتا تھا کہ انسانی جسم کی ساخت میں تغیر نہیں آسکتا لہٰذا جسم اپنے لمس میں کبھی فریب دہی کا مرتکب نہیں ہو سکتا۔ یہی وہ فہم تھا جس کی بنا پر وہ ذہن کی بہ نسبت جسم کی اصلیت کو ترجیح دیتا تھا اور اس کے فطری بہاؤ کو تسلیم کرتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ ''ذہن غلط راہوں پر جا سکتے ہیں مگر خون ہمیشہ سچ بولتا ہے''۔[۴۱] اس نظریے کی رو سے صاف نظر آتا ہے کہ کلفورڈ ذی حس جسم ہونے کے بجائے محض ایک تاجرانہ دماغ ہے جو کھوکھلی برتری کے کوڑھ میں مبتلا ہے جب کہ میلرس اشرافیہ کی نظر میں نچلے طبقے کا ''غیر مہذب آدمی'' اور ''بدی کا مظہر'' ہو کر بھی زندگی کی امنگوں اور توانائیوں سے مالامال ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ وہ وکٹورین اخلاقیات کی بنجر اور بانجھ فضا میں نمو کا سرچشمہ اور جسم کی پُراسرار دنیاؤں کا اعلامیہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ لارنس کو ایسے ہی جبلی سطح کے ہیرو کی جستجو تھی۔ مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ لارنس کو اپنے دور میں کسی زبردست ہیرو کی تلاش تھی اور ناول اس کشمکش کا اور اس کشمکش کے المیے کا اظہار نہ کرے تو اسے پسند ہی نہیں آتا تھا۔[۴۲] میلرس ان معنوں میں حیاتی ہیرو ہے کہ وہ اپنی سوسائٹی کے مرض سے آگاہ ہے اور زندگی کی اصل خوشی کی طرف لوٹنے کا منتظر ہے۔

بیسویں صدی کے مرکزی اور کبیری کرداروں پر کافکا کے ہیروؤں نے کسی نہ کسی حوالے سے اپنا اثر ضرور مرتب کیا ہے، چاہے یہ حوالہ تحصۂ ذات اور تقلیب وجود کا ہو یا روحانی تعزیر اور سزائے مرگ کا۔ اس ضمن میں *The Trial* کے جوزف کے (Joseph K) کو بھلا کیسے فراموش کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایسا کردار ہے جو بطور ایک بینک اہلکار کے خود کو بیوروکریسی کی دنیا کے اندر محفوظ و مامون سمجھتا تھا مگر ایک دن علی الصبح دو اجنبی وارد ہوتے ہیں اور اسے جرم کی وجہ بتائے بغیر زیر حراست ہونے کا حکم سناتے ہیں۔ اس کو کبھی پتا نہیں چلتا کہ اس پر عائد کردہ الزامات کی تفصیل کیا ہے، بالکل جیسے کاسل کے ہیرو کو اس طاقت کا علم نہیں ہو پاتا جو مقامی قلعے کے کوائف جمع کرنے کی راہ میں ہمیشہ مزاحم رہتی ہے اور بطور مساحت کار اسے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہونے دیتی۔ دی ٹرائل کا ہیرو بھی عدالت کی ماورائی کارروائی پر کوئی اختیار نہیں رکھتا۔ اس کی مزاحمت زبانی احتجاج سے اوپر نہیں اٹھ پاتی۔ حکام بالا تک رسائی کی ہر کوشش بے کار جاتی ہے۔ جوزف جس کا ذب و بیگانہ

سماج میں رہتا ہے خود اس کی خصلت بھی اسی سماج جیسی ہے۔ اس کی رہائی کے لیے نہ تو سماج کسی اجتماعی جدوجہد کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور نہ وہ سماج سے کسی طرح کی مدد مانگتا ہے۔ بطور فرد اس کی اپنی مدافعت میں بھی کوئی زور نہیں۔ لہٰذا جب سزا پر عمل درآمد ہو کے رہتا ہے جو پہلے ہی سے طے شدہ ہے تو اس پر بیوروکریسی کے مکروہ کردار اور عدالتی نظام کے تشدد کا راز کھلتا ہے۔ جوزف کی موت کو کتے کی موت سے بڑھ کر کسی اور چیز سے تشبیہ نہیں دی جا سکتی۔ اپنی موت پر جوزف کا تبصرہ خود اس کے وجود کو نامعتبر ثابت کرتا ہے۔ مارکس نے کہا تھا کہ حقیقی وجود کے ساتھ اس کے بیوروکریٹک وجود کے مطابق ہی سلوک ہوتا ہے۔[۴۳] جوزف کے ساتھ بھی ایسا ہی سلوک ہوا۔ اس کی موت پر سوال اٹھتا ہے کہ آخر اسے زندگی کیوں دی گئی تھی اور پھر موت سے ہمکنار کیوں کیا گیا تھا۔ حراست سے لے کر ہلاکت تک کے بیچ جوزف آسیبیت کی جس غیر ہوادار اور نیم تاریک فضا میں مقید رہتا ہے اس کی بنا پر اسے کافکائی ہیرو سے بہتر نام نہیں دیا جا سکتا۔ کافکا کے لیے ہیرو کی موت ایسی متبادل قوت کا درجہ رکھتی ہے جو ہر مادی اور غیر مادی کرب پر غالب آ کر نجات کا اعلامیہ بن جاتی ہے۔ دی میٹا مورفوسس میں کایا کلپ، دہشت اور مذلت کی جو غلیظ اور بے رحمانہ فضا دکھائی گئی ہے اس میں بھی ہیرو کی موت خود اس کے لیے اور اس کے کنبے کے لیے سکون و اطمینان کا پیغام بن کر وارد ہوتی ہے۔ گریگر سمسا کا کاکروچ میں بدلنا اور جوزف کا عدالت کے ہاتھوں خوار و زبوں ہو کر مر جانا، زمینی سے لے کر آسمانی، ہر سطح کے استعمارانہ نظام کے اندر انسان کی نامرادی اور بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔ کافکا نے ایک فنکار کے طور پر خود کو اپنے دور کی منفیت اور قنوطیت میں جذب کر لیا تھا، اس کے ہیرو بھی ایک وسیع تر زمانی سطح پر اس منفیت اور قنوطیت کے اندر بے ثمری کی مثال ہیں۔

جوزف کی بے ثمر زندگی پر نظر ڈالیں تو وہ انسانی تعلقات اور انسانی خصوصیات سے عاری ایک کھوکھلا وجود ہے جس کی حقیقی شخصیت اور ملازمانہ شخصیت کے بیچ افتراق کا پردہ حائل ہے۔ جوزف کے لیے زیر حراست لائے جانے کا غیر متوقع واقعہ بہت انوکھا ہے۔ یہ واقعہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ دیتا ہے اور اسے اپنی بیگانگی کے خول سے باہر نکالتا ہے جو اس کی حقیقی فردیت کے گرد بنا ہوتا ہے۔ جوزف بنک میں ہر وقت تیار رہتا تھا۔ وہاں اس کے خدمت گار رہتے۔ ٹیلی فون سامنے پڑے ہوتے۔ کلائنٹ اور کلرک کام کی غرض سے آتے مگر مصروفیت کے باوجود اس کا دماغ باخبر رہتا۔ اگر یہ صورتِ حال بنک میں پیش آتی تو وہ اس پر قابو پا لیتا مگر یہ واقعہ تو بنک کی زندگی سے

باہر پیش آیا تھا اور اس کا حل بھی اسے باہر ہی تلاش کرنا تھا۔ باہر کی دنیا اس کے لیے اجنبی تھی جس کے لیے وہ قطعی طور پر تیار نہیں تھا۔ گویا اس کی ذات ایک دہشت ناک سچائی کے روبرو آ گئی تھی جو بالآخر اسے ایک لایعنی موت سے ہمکنار کرتی ہے۔ جوزف کا جرم کیا تھا، وہ کون سی عدالت تھی جس میں اس کا مقدمہ چلایا گیا تھا اور وہ کون سا قانون تھا جس کے تحت اسے موت کے گھاٹ اتارا گیا تھا۔ یہ سارا ٹرائل ہی لایعنی ہے۔ ٹرائل جس عدالت میں کیا گیا، اس کو سمجھنے کے لیے مختلف نقطہ ہائے نظر کے ناقدین کی طرف سے جو تعبیرات پیش کی گئی ہیں ان کا لب لباب یہ ہے:

۱۔ نفسیاتی نقطۂ نظر کے نقادوں کے مطابق عدالت کافکا کی فوق انا یا سپر ایگو کا اشاریہ بھی ہے اور ایک طرح سے اس کے متشدد باپ کی تجریدی علامت بھی۔

۲۔ الٰہیاتی نقطۂ نظر کے نقادوں کے نزدیک عدالت ایک وسیع تر الوہیت کی علامت ہے۔ جس کے سیاق و سباق کو انسان کبھی احاطۂ فہم میں نہیں لا سکتا۔

۳۔ وجودیاتی نقطۂ نظر کے ناقدوں کے خیال میں عدالت بدخواہی اور بے رحمی سے مشتق ہے اور فی الاصل بے سمت زندگی کی لایعنیت کی علامت ہے۔[۴۴]

جوزف اپنے ہیروانہ تصور میں صاف طور پر وجودی ہیرو نظر آتا ہے، ایسا وجودی ہیرو جس پر سے واقعات کا ملبہ ہٹا دیں تو انسان کے جوہری اور بنیادی تصور تک رسائی حاصل ہو جاتی ہے اور زندگی اور موت کے بیچ فرد کا مقدر آشکار ہو جاتا ہے۔

اندر اور باہر کی تنزلی اور لایعنیت کے حوالے سے کافکا کے ساتھ کامیو کے ہیروؤں کا مطالعہ انسان کے روحانی خلا کو سمجھنے میں اور بھی مدد دیتا ہے۔ دی آؤٹ سائیڈر کے کبیری کردار مرسو (Meursault) میں ایسے لایعنی ہیرو کا تصور پایا جاتا ہے جو داخلی و خارجی زندگی میں اپنے لاتعلقانہ طرزِ عمل کے باعث اپنی ذات کا کوئی شعور نہیں رکھتا مگر قتل کا بلا ارادہ ارتکاب کرنے کے بعد جب اسے جیل میں ڈالا جاتا ہے تو رفتہ رفتہ اس کی سوئی ہوئی حسیں جاگ اٹھتی ہیں۔ عدالتی کارروائی کے دوران اس پر نظامِ حیات اور انسانی اعمال کی مہملیت و لغویت اس طور افشا ہوتی ہے کہ وہ اس سے نظریں چرانے یا خوفزدہ ہونے کے بجائے اسے بہ دل سے تسلیم کر لیتا ہے اور ایک بہادر آدمی کی طرح پھانسی کے تختے پر چڑھ کر اپنے وجود کے کھوکھلے پن کو خود ساختہ معنی سے بھرنے کا

اہتمام کر جاتا ہے۔یہی کوشش مرسو کو ابسرڈ ہیرو (Absurd Hero) کے قریب لاتی ہے۔البرکامیو کی کتاب متھ آف سسی فس کی روشنی میں دیکھیں تو لایعنی ہیرو دنیا کی نگاہوں میں بیگانہ ہوتا ہے۔وہ اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی بلکہ ماورائے اخلاق ہوتا ہے اور نیک و بد کی تفریق سے بے نیاز ہو کر بے تحرک اور بے کیف زندگی گذار رہا ہوتا ہے۔گویا اس کی مثال سسی فس کی ہوتی ہے جو اپنی پشت پر وزنی پتھر اٹھا کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانے کے لیے مجبور ہوتا ہے۔اس کا المیہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب وہ شعور کی سطح پر آتا ہے اور موجود کی اس جبریت اور یکسانیت کو بدلنے کے لیے بغاوت اختیار کرتا ہے اور اس بغاوت کو تلاشِ ذات یا جستجوے وجود کے درجے پر لے جاتا ہے تو تب وہ ابسرڈ ہیرو یا لامعقول ہیرو کہلاتا ہے۔

کامیو کے فکشن کے کیبری کردار یا تو ایمان و اعتقاد کے مسئلے پر کشتی لڑتے ہوئے نظر آتے ہیں یا پھر سرے سے الوہیت میں یقین نہیں رکھتے۔سسی فس اس لیے کامیو کا آئیڈیل بنا کہ اس نے دیوتاؤں کی نفی کی تھی۔مرسو ایسا ہی کردار ہے جو خدا کے وجود سے انکاری ہے مگر جھوٹ نہیں بولتا اور یہی چیز اسے مذہبی اور معاشرتی ریاکاری سے بچاتی ہے۔خود کامیو نے مرسو کے بارے میں کہا تھا کہ:

> میرے نزدیک وہ ایک برہنہ آدمی ہے جسے اس سورج سے محبت ہے جو سائے نہیں چھوڑتا۔وہ ایک ایسا آدمی ہے جو کبھی سوال نہیں پوچھتا مگر سوالوں کے جواب دیتا ہے اور اس کے سارے جواب اس قدر تنکیہی ہیں کہ سوسائٹی ان کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتی۔[۴۵]

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب سوسائٹی کسی فرد کے سامنے لاجواب ہو جاتی ہے تو وہ جبریت کا مظاہرہ کرتی ہے۔مرسو جبریت کے ہاتھوں مغلوب ضرور ہے مگر وہ اس کی کوئی پروا نہیں کرتا۔لایعنی ہیرو منطقی دلیلوں میں نہیں الجھتا۔اس کا ذہن عقلیت پسندوں سے ایک قدم آگے ہوتا ہے۔کامیو کی ابسرڈیٹی میں یہ نقطہ بہت اہم ہے جو مرسو کو سوسائٹی کے بندھے ٹکے معیارات حتیٰ کہ مذہبی اعتقادات کو رد کرنے کی توفیق عطا کرتا ہے۔کامیو کے نزدیک انسانوں کی انفرادی زندگی کسی عقلی معنی کی حامل نہیں ہوتی یہی وجہ ہے کہ وہ مسلسل اس کوشش میں لگے رہتے ہیں کہ ان کی زندگی میں کوئی مثبت مفہوم پیدا ہو سکے یا کوئی عقلی ساخت تشکیل پا سکے۔لایعنیت کا فلسفہ ایسی بے سود اور بے نتیجہ کوشش کی وضاحت کرتا ہے جو کسی معقول ترتیب کے حصول کے لیے کی جاتی ہے چاہے اس کا سرے سے کوئی وجود ہی نہ ہو۔مرسو کے ہیروانہ جوہر پر غور کریں تو اس کے کردار میں

مسرت اور لایعنیت دو سرچشموں کی طرح آپس میں آمیخت ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

اس مقام پر ناسیا کے ہیرو روکنٹائن (Roquentin) کا تذکرہ بھی ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا ہیرو ہے جو معاشرے کی مفلوج و معذور فضا میں اپنے وجود کے معنی دریافت کرنے کی جدوجہد کرتا ہے اور اس پوشیدہ قوت کو بے نقاب کرتا ہے جو غیر واضح انداز میں فرد کی بے دخلی کے لیے صف آرا ہوتی ہے۔ روکنٹائن کو جوہر پر وجود کے تقدم کا کرداری اعلامیہ مانا جاتا ہے۔ یہ وہی ہیرو ہے جس کے بعض افکار و اعمال کو کامیو نے اپنے فلسفے کے عین مطابق پایا تھا۔ مرسو اور روکنٹائن کے کرداروں میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں زندگی کی مہملیت کو تسلیم کرتے ہیں اور اسی وجہ سے خود کو شعورِ ذات سے الگ نہیں کر پاتے۔ تاہم مابعدالطبیعاتی رخ سے دیکھیں تو روکنٹائن کے کردار میں مرسو کی بہ نسبت مسرت و حرارت کی کمی پائی جاتی ہے۔ وجودیت خدا کی ہستی کو رد کرتی ہے اور سارتر کا ماننا ہے کہ یہی چیز فرد کو اپنے اعمال میں اور بھی ذمہ دار بناتی ہے۔ کامیو کا نظریہ بھی یہی تھا۔ سارتر کے خیال میں وجود کے عقب میں کوئی reason نہیں ہوتی سوائے nothingness کے۔ انسان اپنے انفرادی جوہر کی تخلیق کے لیے آزاد ہے مگر اسے ہر قدم پر اس احساس کا سامنا کرنا پڑتا ہے کہ اس کا وجود غیر یقینی ہے یعنی existence is contingent۔ جب کسی فرد میں احتمالیت کا شعور بیدار ہوتا ہے تو اس کے وجود میں اکراہ و تنفر کے سبب متلی کی خواہش جنم لیتی ہے جسے سارتر نے Nausea کی اصطلاح میں ظاہر کیا ہے۔ روکنٹائن ناسیا کو اپنے وجود کا ازلی حصہ سمجھتا ہے۔ اس کا بنیادی مسئلہ امتلائے ذات کے روبرو آنے کا ہے۔ یہ ایک ایسی پراسرار کیفیت ہے جو انسان کو زندگی کے آخری سانس تک دبوچے رکھتی ہے۔ انسانی وجود متلی آور ہے۔ سارتر کے نزدیک اس کے ہونے کی بنا پر ہی ہمارا جی متلاتا ہے۔ لہٰذا وجود اور اشیا کا ادراک اس کیفیت سے نبرد آزما ہوئے بغیر نہیں ہو سکتا۔ روکنٹائن کو اپنے ہونے کا ثبوت اسی کیفیت کے اندر حاصل ہوتا ہے۔ وہ انڈوچائنا میں اپنی موجودگی پر سوالیہ نشان لگاتا ہے اور چونک اٹھتا ہے کہ وہ اتنے برسوں سے یہاں کیا کر رہا ہے۔ اپنی نفی کا یہی لمحہ ناسیا بن کر جب اس پر یلغار کرتا ہے تو وہ رولی بان کی سوانح عمری پر کام کرنا بند کر دیتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ رولی بان کی زندگی کے واقعات سے وہ ایسے معنی برآمد کر رہا ہے جو اس کی شخصیت میں یکسر مفقود ہیں۔ جوائس کا سٹیفن ڈیڈلس ہو یا کامیو کا مرسو یا کافکا کا 'جوزف کے' سب اس مرحلے سے گذرے ہیں۔ روکنٹائن اور 'جوزف کے' کا موازنہ کریں تو 'جوزف کے' کا ''فعل'' روکنٹائن کے ''ذہن'' سے

مشابہ نظر آئے گا۔ایک کا کردار جسم کی عمل داری میں ظہور کرتا ہےتو دوسرے کا ذہن کی عملداری میں ۔جو تنازعہ جوزف اور عدالت کے مابین ہے، وہی تنازعہ جسم اور ذہن کے بیچ روکنطائن کا ہے البتہ سارتر نے نـاسیـا میں فنکارانہ تخلیق کو وجود کا حرکی پہلو مانا ہے اور اسے روکنطائن کا حتمی علاج قرار دیا ہے۔

ہیروانہ تصور کی بحث میں امریکی ناول نگار ارنسٹ ہیمنگوے کے کوڈ ہیرو کا تذکرہ بھی نہایت ضروری معلوم ہوتا ہے۔اوّل اوّل جب اس کے ناول شائع ہوئے تو ان میں ایک مخصوص قسم کا آدمی بطور ہیرو دکھائی دیا جو شراب نوشی، نوع بہ نوع جنسی تعلقات، شکار اور بُل فائٹنگ جیسی سرگرمیوں میں حصہ لیتا ہے۔جیسے جیسے ہمینگوے کے ناول منظر عام پر آتے گئے،اس آدمی کی معروفیت بڑھتی گئی اور ناقدین نے محسوس کیا کہ اس کا ہیرو جن مخصوص قسم کے آداب واطوار کے ساتھ عمل آرا ہوتا ہے،اس سے ایک کوڈ تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ہمینگوے کا ہیرو خود اپنے کوڈ کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا کیونکہ وہ نظریے کی بجائے عمل میں یقین رکھتا ہے۔اس کے عمل کا تجزیہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ خاموشی کے ساتھ جسمانی اور جذباتی درد کو برداشت کر سکتا ہے اور ارادے کی آزادی اور وجود کی انفرادیت کو برقرار رکھ سکتا ہے۔اس میں یہ خوبی بھی ہے کہ وہ جذباتیت کا مظاہرہ نہیں کرتا، عورت کے سامنے کمزور نہیں پڑتا اور رسومیات کے آگے سر نہیں جھکاتا۔اس ادراک کے باوجود کہ فنا انسان کا مقدر ہے اور nada یعنی nothing ایک حقیقت ہے اور یہ کہ کوئی بھی ماخذ خارج میں انسانی زندگی کو معنی خیز اور بامقصد نہیں بنا سکتا، وہ ایمانداری، تحمل اور جرأت کے ساتھ راستے کی مشکلات کا تخمینہ لگا کر آگے بڑھتا ہے اور وقار کے ساتھ موت کا مقابلہ کرتا ہے۔ہمینگوے کے کلیدی ہیروؤں کے اعمال میں موت کا تصور ہی کارفرما نظر آتا ہے۔دی اولڈ مین اینڈ دی سی کے ہیرو سنتیاگو (Santiago) پر نظر ڈالیں تو وہ ایک ایسا آدمی نظر آتا ہے جو دباؤ کی صورتِ حال میں جرأت اور وزمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ناقدین نے اسے The idea of grace under pressure کا نام دیا ہے۔

سنتیاگو کی ٹریجڈی ولیم فاکنر (William Faulkner) کے ریچھ یا ہرمن میلول کے موبی ڈک جیسی نہیں۔گو کہ وہ اہاب جیسے بحری ہیرو کے مقابلے میں ایک چھوٹی سی ندی کا ہیرو محسوس ہوتا ہے مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک عظیم ہیرو ہے۔اس کی ٹریجڈی کسی لرزہ خیز یا پیچیدہ انکشاف کے بجائے اپنے انداز کی ایک ترغیب وتمنا ہے جس کی سادگی اس نوع کی ہے جیسے رات کے وقت کوئی الارم بج اٹھے۔سنتیاگو انسانی

آزادی کا جویا ہے۔ مارلن کی طرح مارنے یا مرجانے کے ابدی قانون میں بندھا ہوا، فطرت کے خلاف لڑتا ہوا ایک تنہا انسان ہے۔ اس حوالے سے وہ ان کلاسیک ہیروؤں کے بالکل متوازی نظر آتا ہے جن کا زوال کسی المناک غلطی یا لاعلمی کے باعث ہوتا ہے یا پھر اس خوبی کی بنا پر جسے بے حد سراہا گیا ہو۔ اگر یہ کہا جائے کہ احساسِ تفاخر بوڑھے سنتیاگو کی مقدرانہ لاعلمی ہے تو یہ درست نہ ہوگا کیونکہ وہ اس سے اچھی طرح واقف ہے۔ جب شارکیں مارلن کو ہڑپ کر جاتی ہیں تو بوڑھا کائنات کی ''حاکم قوتوں'' سے بار بار معافی مانگتا ہے۔ دراصل سنتیاگو رمزی یا کوڈ ہیرو ہے۔ اس ضابطے میں اس کی مردانگی، ماہی گیری کا علم، موت تک مقابلے کی تمنا، قوتِ برداشت، فتح کا یقین، مثبت فہم، ہوس اور شہوت سے بے نیازی، دیگر مخلوقات کے ساتھ اُنس، شائستگی، ایمانداری، مافوق طاقتوں سے آگاہی اور دعا میں اعتقاد جیسے اوصاف شامل ہیں۔ مدّ گارلڑ کے مینولن کے مطابق وہ سب سے اچھا مچھیرا ہے۔ عیسائی عقیدے کی امیجری میں دیکھیں تو وہ مصلوب ہیرو ہے۔ جس طرح یسوع مسیح نے دکھ جھیلے اور زخم اٹھائے اسی طرح سنتیاگو نے بھی صلیبِ حیات کو خوشی اور حوصلے کے ساتھ اٹھایا اور خود کو امر کر لیا۔

سارتر اور کامیو کے ہیرو وجودیت کی جس سطح پر پہنچے اور جن ناول نگاروں نے تعرض کے ساتھ اس میں نئے پہلو نکالے ان میں گنٹر گراس اور سال بیلو کے ہیرو قابلِ ذکر ہیں۔ سال بیلو کے بارے میں تو یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس نے ولیم فاکنر اور ہمینگوے کی کمی کو پورا کیا۔ گنٹر گراس کے ناول *The Tin Drum* کا ہیرو آسکر (Oskar) اپنی فردیت کے لحاظ سے ایک متذبذب کردار ہے جو معاشرے کی لایعنی اور غیر اقداری فضا میں انسانوں کے ساتھ ہونے والی بدسلوکی کو فہم میں لانا چاہتا ہے۔ منافقت اور مہملیت کے شور پر غلبہ پا کر انسانی روابط کی صحت مندانہ نمو چاہتا ہے۔ زندگی کی آزادی اور روح کی بے ساختگی کا احیا اور ذہن کا ارتقا چاہتا ہے۔ جب وہ تین برس کا ہوتا ہے تو وہ اپنے والدین اور ان کے ساتھی دکانداروں کی باتیں سن کر محسوس کرتا ہے کہ اس کے جسم کی پرداخت خود اس کے لیے نہیں دوسروں کے لیے ہے۔ وجود کی نشو ونما کے لیے ایک جستجو یا ایک quest ضروری ہوتی ہے جو وقت سے نہیں انسان کے ارادے سے مشروط ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے ذہن میں یہ خیال راسخ ہو جاتا ہے کہ اب اس کا قد کبھی نہیں بڑھ سکتا۔ لہٰذا وہ اپنی مختصری جسامت کو ہمیشہ کے لیے برقرار رکھنے کا تہیہ کر لیتا ہے اور بولنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ اپنے مدعا کی ترسیل کے لیے ڈرم بجاتا ہے جس کی انوکھی اور احتجاجی تھاپ لوگوں کو اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ جب اس سے ڈرم چھیننے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی

زوردار چیخوں میں بھی ایسا ہی احتجاج آجاتا ہے جس سے اطراف کی عمارتوں کے شیشے تڑخ جاتے ہیں ۔اظہار یا ابلاغ کے اس طریقے کو جرمن سوسائٹی سے منسلک کیا جا سکتا ہے جس نے نازی ازم اور اس کے اندر کی پیچیدگیوں کو ایک حقیقت کے طور پر قبول کرنے سے انکار کیا ہے ۔آسکر کا اپنی عمر کو ایک مقام پر روک دینے کا فیصلہ ایک علامتی مفہوم رکھتا ہے اور فرد کے ذہن کو دانش ورانہ سطح پر اپنے بچپنے سے مربوط رہنے کا احساس عطا کرتا ہے۔

آسکر کے کردار میں اسی احساس کے باعث ایک طرفگی اور تحیر خیزی پائی جاتی ہے ۔نومولودگی سے تیسری سالگرہ تک اور تیسری سالگرہ سے دماغی ہسپتال میں لائے جانے تک وہ اپنی گروٹسک سطح کو قائم رکھتا ہے ۔جس مخبوط الحواس اور مضحکہ خیز معاشرے میں ناکردہ قتل کا الزام لگا کر اسے پاگل قرار دے دیا جاتا ہے خود وہ معاشرہ بھی گروٹسک ہے جو کسی فرد کی مافوق الفطری ذہانت کو برداشت نہیں کر سکتا ۔آسکر دماغی ہسپتال کے اندر خود کو محفوظ تصور کرتا ہے کیونکہ یہاں کی فضا باہر کی نارمل زندگی کے مقابلے میں زیادہ صحت بخش ہے ۔ہرچند کہ نگہبان کی آنکھ اس پر ٹکی رہتی ہے لیکن یہیں وہ اپنے قاری سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنی کہانی لکھنا شروع کرتا ہے ۔اپنے اور اپنے نگہبان کے بارے میں وہ کہتا ہے:

> جہاں تک میرا اور میرے نگہبان کا معاملہ ہے میں بصد عجز کہنا چاہتا ہوں کہ ہم دونوں ہی ہیرو ہیں ... بہت مختلف قسم کے ہیرو ...وہ دروازے کے سوراخ کے اس جانب کا ہیرو ہے اور اپنی جانب کا میں ہوں اور اس وقت بھی جب وہ دروازہ کھول دیتا ہے، ہم دونوں ہی اپنی تمام تر دوستی اور تنہائی کے باوصف، بے نام ہوتے ہوئے بھی، بغیر ہیرو کا ایک انبار ہوتے ہیں۔[۴۶]

دی ٹن ڈرم کے ہیروانہ تصور میں یہ نکتہ کارفرما ہے کہ فرد کا سوسائٹی کے ساتھ رشتہ بیج اور زمین کی مثال ہوتا ہے ۔یہ رشتہ مذہب، قومیت اور تہذیب کی نام نہاد روایتوں اور استحصالی نظریوں کی وجہ سے بنجر ہو جائے تو سوسائٹی فرد کی ذہنی اور روحانی نشو و نما کے قابل نہیں رہتی اور یہی المیہ فرد کو سوسائٹی سے منحرف اور الگ کر دیتا ہے۔

ہیروانہ تصور کے اعتبار سے وکٹم، ہرزوگ، ڈینگلنگ مین، دی ایڈونچرز آف دی اوگی مارچ اور سیز دی ڈے سال بیلو کے اہم ترین ناول ہیں جن کے ہیرو ذات کی شناخت،

ادراک کی اسیری، وجود کی قربانی، انحراف و اقرار، خارج کے اثرات اور معاشرے سے مصالحت اور عدم مصالحت جیسے معاملات میں مبتلا نظر آتے ہیں مگر بالآخر انتخاب اور آزادیِ ارادہ کے حوالے سے وجودیت کی کشادہ راہیں کھولتے ہیں۔ تخریب یا ناکامی، انتظار یا بحران، اکتاہٹ یا شک ہر حالت میں زندگی کا تحرک و تنوع ان کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ معاشرے سے ان کا رشتہ کسی طور نہیں ٹوٹتا۔ جوزف، اوگی مارچ اور ہرزوگ بطورِ خاص اس تصور پر پورا اترتے ہیں۔

بیسویں صدی کے ہیرو کا بنیادی مسئلہ فرد اور معاشرے کے تصادم میں صداقت کی تلاش ہے جو انسان کی گم شدہ ہستی کی بازیافت اور وجود کی عدم تکمیل سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ نسلی تفاوت اور اس انصاف سے بھی جس کے حصول میں سماجی برائیاں سدِ راہ بنتی ہیں۔ ٹونی موریسن (Toni Morrison) کے بی لوڈ کا ہیرو بھی غلامانہ نظام کی سفاکی میں جکڑا ہوا ہے۔ وہ شطرنج کا ایسا مہرہ ہے جسے بار بار اپنی جگہ سے سرکا دیا جاتا ہے۔ سیموئل بیکٹ (Samuel Beckett) کے مرفی گراہم گرین (Graham Greene) کے دی مین ودِن اور سنکلیر لیوس کے دی ٹرائل آف دی ہاک اور ایرو سمتھ کے ہیرو بھی صداقت کی تلاش کے اسی تناظر سے تعلق رکھتے ہیں۔ وجود کی خلیج یا روح کے خلا کو پُر کرنے کا مسئلہ بھی اسی تناظر کا ایک حصہ ہے۔ میلان کنڈیرا (Milan Kundera) کے ناول *Life is Elsewhere* اور *Unbearable Lightness of Being* میں یہی مسئلہ عورت اور مرد کے رشتے کو سامنے لاتا ہے۔ عورت اور مرد کو زندگی میں ایک دوسرے کے تقرب کی انتہائی ضرورت ہوتی ہے جب کہ انسانی خواہشات میں تضاد ہوتا ہے۔ مرد اس عورت کو کیوں چھوڑ دیتا ہے جس سے وہ محبت کرتا ہے اور جس کے تقرب میں رہ کر وہ مکمل طور پر خوش ہوتا ہے۔ آخر وہ داشتہ کی بانہوں میں غیر محسوس طور پر کیا تلاش کرنے جاتا ہے؟ اور پھر یہی مرد اسی عورت کو جسے وہ چھوڑ چکا ہوتا ہے دوبارہ پانے کے لیے اپنی آزادی، اپنے سماجی مرتبے، اپنے کام کاج حتیٰ کہ ہر چیز کی قربانی کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس تضاد اور تغیر کے اسباب کیا ہیں؟ کیا ذمہ داریوں اور بندھنوں سے دوری کسی آگہی یا کسی لطافت کی نمو کا سبب بنتی ہے اور زندگی کے کسی نقطے پر ایک خلا میں ڈھل کر مطلق طور پر ناقابلِ برداشت بن جاتی ہے۔ اتنی ناقابلِ برداشت کہ یہ بوجھ فریقین کو اپنی زمین پر واپس کھینچ لاتا ہے۔ اس نکتہ سے باور آتا ہے کہ انسان کتنا کمزور ہے اور خواہشات کے تضاد نے اسے کس قدر ناخوش بنا دیا ہے۔ میلان کنڈیرا کے ہیرو جیروم

(Jerome) اور تھامس (Thomas) ناخوشی کے اسی خلا کا شکار ہیں ۔جیروم کو اس خلا کا ادراک اس وقت ہوتا ہے جب اسے پہلی بار محبوبہ کا بدنی تجربہ ہوتا ہے مگر یہ تجربہ بھی اپنی معنی خیزی اور سرورانگیزی کے باوجود اس کی زندگی کو کسی متغیر راستے پر نہیں لا سکتا۔اسی طرح تھامس ٹریسا کی محبت کے باوجود ایک دوسری لڑکی کے ساتھ زناکاری کا شغل بھی جاری رکھتا ہے ۔ٹریسا محبت اور جنس کو ایک ہی شے سمجھتی ہے جب کہ تھامس کے لیے یہ دو الگ الگ عمل داریاں ہیں ۔فہم کا یہی فرق اسے وجود کی ناقابلِ برداشت لطافت سے دوچار کرتا ہے ۔

گبریل گارشیا مارکیز کے ہاں صداقت کی تلاش کا اپنا ایک طلسمی انداز ہے ۔اس کے ہیرو مقامی ثقافتوں کی روایت سے ابھرتے ہیں اور اس راستے سے جدید روایت تک آتے ہیں ۔تنہائی کی شدت ،محبت کا روگ اور وجود کا احیا ان کے لیے انسانی تہذیب کا بنیادی المیہ قرار پاتا ہے ۔ *One Hundred Years of Solitude* کے کرنل ارلیانو بوئندا (Colonel Aureliano Buendia) کے لیے تنہائی وراثتی میلان کا جب کہ *Love in the Time of Cholera* کے فلورنتینو (Florentino) کے لیے محبت ذات کے کہنہ آسیب کا درجہ رکھتی ہے ۔

مارکیز نے فلورنتینو اریزا (Florentino Ariza) کو ایسا دلچسپ ہیرو بنا کر پیش کیا ہے جو ایک عورت کی محبت میں پاگل پن کی انتہا تک چلا جاتا ہے ۔فرمینا دازا (Fermina Daza) کی ایک جھلک ہی اسے گھائل کر کے رکھ دیتی ہے ۔معاشرے کے انتہائی مختصر دورانیے میں وہ اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے قاصر رہتا ہے کہ فرمینا دازا نے اسے رد کر دیا ہے ۔وہ اپنی زندگی اس کے نام کر دیتا ہے ،یہ سوچ کر کہ ایک دن وہ اس کی محبت جیت لے گا ۔اکاون برس نو مہینے اور چار دن کے بعد فرمینا دازا کے شوہر ڈاکٹر جووینل اربینو (Dr. Juvenal Urbino) کی موت کے ساتھ ،جس کا یقین اسے اعتقاد کی حد تک تھا ،اس کی محبت کے پُر مزاحم دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے ۔ادھر فرمینا پر بیوگی کی اوّل شب وارد ہوتی ہے اور ادھر وہ تجدیدِ وفا کا عہد کرتا ہے ۔

فلورنتینو اریزا کے اعصاب پر ہمیشہ فرمینا دازا کی جنونی محبت طاری رہتی ہے ۔دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ اس عالم میں بھی سیکڑوں معاشقے رچاتا ہے اور لاتعداد عورتوں کے ساتھ ہم بستر ہوتا ہے مگر پھر بھی خود کو کنوارا سمجھتا ہے ۔اس کا اصرار قائم رہتا ہے کہ وہ جیسی محبت فرمینا کے ساتھ کرتا ہے ،کسی دوسری عورت کے ساتھ نہیں کر سکتا ۔امجد طفیل نے درست لکھا ہے کہ وقت رفتہ رفتہ خستگی اور بوسیدگی پیدا کر رہا ہے ۔جوان جسم بڑھاپے

کی چادر اوڑھ رہے ہیں، کرداروں کے اردگرد کی دنیا تغیرات کی زد پر ہے۔ ہر چیز بدل چکی ہے لیکن فلورنٹینو اریزا کی محبت میں کمی نہیں آتی۔[۴۷] دراصل فلورنٹینو nymphomaniac مرد ہے۔ وہ مباشرت کے خبط میں مبتلا ہے اور شہوت کو یوں عمل میں لاتا ہے جس طرح ایک نشہ باز منشیات کا استعمال کرتا ہے۔ اس سے یہی مطلب اخذ ہوتا ہے کہ شاید وہ دل کے اس درد کو یا اپنی محبوبہ کی اس طلب کو جو اس کی تمام تر اذیتوں کا منبع ہے، بھلا دینا چاہتا ہے مگر جونہی خمار ٹوٹتا ہے، وحشت اس پر ہلا بول دیتی ہے۔ فرمینا کی محبت جسمانی اور نفسیاتی دونوں سطح پر اسے تڑپاتی ہے۔ دراصل اس کی محبت بمنزلہ ایک بیماری کے ہے جو اکثر اوقات ہیضے کی وبا کے مساوی نظر آتی ہے۔ جس طرح فلورنٹینو پختہ عمر کا ہے، اسی طرح اس کی بیماری بھی مزمن ہے۔ فلورنٹینو کے ہیروانہ تصور میں یہی نکتہ کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اسی نکتے سے پتا چلتا ہے کہ محبت کی اناٹومی کیا ہوتی ہے۔

فلورنٹینو ایسا ہیرو ہے جسے محبت مخبوط الحواس بنا کر رکھ دیتی ہے اور ایک طاغوت، ایک جبر یا ایک وہم کی طرح اس پر حاوی رہتی ہے، یہاں تک کہ مجرمانہ حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ فلورنٹینو چھپ کر فرمینا کا تعاقب کرتا ہے۔ اس کے گھر کے چکر لگاتا ہے۔ جذبات کی یورش اسے شراب نوشی کی طرف مائل رکھتی ہے۔ وہ ایک کاروباری خط نہیں لکھ سکتا مگر محبت کے بیان میں اس کا قلم بالآخر رواں ہو جاتا ہے۔ محبت کی راہ میں اسے جو ابتلائیں پیش آتی ہیں اسی میں اس کا نشاط مضمر ہے۔ فرمینا دازا کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے وہ روایتی انداز میں وائلن بجاتا ہے اور جب اس اظہار کی پاداش میں اسے تین راتیں جیل کی کوٹھڑی میں گذارنا پڑتی ہیں تو اس کے احساسات ایک ایسے ایثار پیشہ آدمی کے ہوتے ہیں جسے میدانِ محبت میں شہید کر دیا گیا ہو۔ جب فرمینا دازا کا باپ اسے اپنی بیٹی سے دور رہنے کی تنبیہ کرتا ہے اور گولی مار دینے کی دھمکی دیتا ہے تو وہ اس دھمکی کو یہ کہہ کر قبول کر لیتا ہے کہ محبت کے لیے جان دینے سے زیادہ شاندار وقوعہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ Thomas Pynchon نے فلورنٹینو کی محبت کو "دل کے ابدی پیمان" سے تشبیہ دی ہے[۴۸] بالآخر یہی پیمان فلورنٹینو کو وقت پر غلبہ پانا سکھاتا ہے۔

مغربی ناول کے ہیرو کی جڑیں بنیادی طور پر تلاشِ ذات اور مطالعۂ وجود کی متنوع زمینوں میں پیوست ہیں۔ بیسویں صدی اس ہیرو کی نمود کے لیے زیادہ سازگار ثابت ہوئی۔ اس صدی میں بہت کچھ تبدیل ہوا جسے مغربی ناول کے ہیرو نے اپنے کردار میں محفوظ کیا۔ اصلاً بیسویں صدی مغربی انسان کے لیے ایک اذیت

ناک جنم کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے عقائد ونظریات کا اثر زائل ہو رہا تھا۔ انسان کے بارے میں روحانی تصورات ملیا میٹ ہو رہے تھے۔ مستقبل کے لیے جنتِ ارضی اور خوشحال زندگی کا جو نقشہ مرتب کیا گیا اس کا پول کھلنا شروع ہو گیا تھا۔ احساسِ تحفظ کی دیواریں ڈھ رہی تھیں۔ ناگزیر ترقی، مطلق العنانیت اور عقلیت پسندی نے انسانی یقین کو پارے کی طرح بکھیر دیا تھا۔ ڈارون نے انسان کے اشرف المخلوق ہونے کے تصور میں دراڑ ڈال دی تھی۔ انسان کی حیثیت ارتقاے حیات کی سیڑھی پر حیوانوں سے صرف ایک قدم ہی آگے تھی۔ فرائڈ نے بھی انسان کے مقدس تصور پر کاری ضرب لگا دی تھی۔ لاشعور کی سطح پر شخصیت کی نئی ساخت کا ظہور ہونے لگا تھا۔ نطشے نے خدا کی موت کا اعلان کر دیا تھا۔ انسانی معاملات میں اسباب وعلل کی اجارہ داری قائم ہونے لگی تھی۔ جنگِ عظیم نے تو انسانی سماج کی قلعی ہی کھول دی تھی۔ پُر امید دعوے اور بلند بانگ نظریے زمین بوس ہونے لگے تھے۔ بیسویں صدی کی آمد نے یہ حقیقت عیاں کی تھی کہ انسان کے داخل اور اس کی عمیق و بسیط پیچیدگیوں کو جانے بغیر انسانیت کے مستقبل کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جا سکتی اور نہ اسے سنوارا جا سکتا ہے۔ اس احساس نے ذہنوں میں انقلاب برپا کر دیا تھا اور انسان کا باطن توجہ کا مرکز بننے لگا تھا۔ فکر ونظر کے زاویے بدلے تو زندگی کی سچائیوں اور کائنات کی حقیقتوں کو دیکھنے کا طریقہ بھی بدلنے لگا۔ آرٹ اور ادب کے میدان میں بھی تبدیلی آئی اور انسان کی اصل کا سراغ لگانے کی آرزو تقویت پانے لگی۔ انسان کی اصل کا سراغ لگانے، معاشرے کی روح کو چھونے اور زندگی کے حوادث وتجربات کو بیان میں لانے کے لیے بیسویں صدی کے مغربی ناول نے جو فرض ادا کیا، ادب میں کوئی دوسری صنف اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

> انسانی تقدیر کے مسئلے کی تشویش میں بیسویں صدی کا ناول شاعری سے بھی آگے رہا ہے۔ انسانی اقدار کی نئی تشکیل اور انسان کی تعریف متعین کرنے کی مہم اس ناول نے اس طرح اپنے ذمہ لی ہے کہ نفسیات اور فلسفہ تو ابھی تک اس کے پیچھے گھسٹ رہے ہیں۔ "روح کی بھٹی" میں اپنی تہذیب کا "ضمیر" ڈھالنے کی ذمہ داری بیسویں صدی کے ناول نگار نے ہی قبول کی ہے۔ انسان کیا ہے؟ انسان کی تقدیر کیا ہے؟ ان دو سوالوں کے جواب ڈھونڈنے کی جیسی پیاس آپ کو مالرو، سارتر، کامیو، بین تیگورپری میں ملے گی، ویسی کسی فلسفی یا ماہرِ عمرانیات میں نظر نہیں آئے گی۔ نفسیات، فلسفہ اور دوسرے علوم پڑھ پڑھ کے چاہے آپ چلتی پھرتی

> انسائیکلوپیڈیا بن جائیں، لیکن اگر آپ نے ناول نہیں پڑھے ہیں تو آپ بیسویں صدی کے انسان اور اس کے روحانی مطالبات کو نہیں سمجھ سکتے ۔غرض بیسویں صدی میں ناول کو دو کام کرنے پڑ رہے ہیں، ایک تو ''آدمی'' کی حقیقت بیان کرنا، دوسرے ''انسان'' کی تعریف ڈھونڈنا۔[۴۹]

ہیرو چونکہ ناول کا مرکزی یا کبیری فرد ہوتا ہے، اس لیے انسان اور آدمی کے تعلق کے جدلیاتی عمل میں اس کا وجود کوئی نہ کوئی تصور ضرور خلق کر رہا ہوتا ہے جس سے تفہیم حیات کا فریضہ ادا ہو سکے ۔تصور پر اعتراض ہو سکتا ہے مگر ہیرو کی اس طلب یا quest سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔بلاشبہ مغربی ناول کا ہیرو اس تلاش اور طلب سے متصف ہے ۔

حوالہ جات

* پرنسپل، اسلام آباد کالج برائے طلبہ، G-6/3، اسلام آباد۔

۱۔ فیلوز گورڈن (Ian Fellowes. Gordon)، Don Quixote: 100 Great Books، ایڈیٹر جان کیننگ (روپا اینڈ کمپنی، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۲۰۔

۲۔ میرین سٹرمین (Marianne Sturman)، Don Quixote: Cliff's Notes (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص ۱۰۔

۳۔ کینتھیا مک گوان (Cynthia McGowan)، Robinson Crusoe: Cliff's Notes (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص ۹۔

۴۔ ڈیوڈ ڈیشز (David Daiches)، A Critical History of English Literature (کیمرج، ۱۹۸۰ء)، ص ۶۰۰۔

۵۔ بحوالہ نعیم احمد، ''حی ابن یقظان'' اوراق خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)، ص ۴۸۔

۶۔ لارنس آئی کونراڈ (Lawrence I. Conrad)، مرتبہ The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary Perception on Hayy-ibn-Yaqzan (لیڈن: نیویارک، کولن برل، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۶۸۔

۷۔ جیمس سی ایونز (James C. Evans)، Tom Jones: Cliff's Notes (امریکا: لنکن نبراسکا، ۱۹۷۶ء)، ص ۷۹۔

۸۔ بحوالہ میاں محمد افضل، ''پیش لفظ'' نوجوان ورتھر کی داستان غم از گوئٹے (لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء)، ص ۳۔

۹۔ ایرک پیٹرسن (Eric Peterson)، Pride and Prejudice: Cliff's Notes (امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء)، ص ۵۱۔

۱۰۔ بحوالہ سیف الدین حسام، ''پیش لفظ'' جین آئر از شارلٹ برونٹے (لاہور: مکتبہ شاہکار، یکم نومبر ۱۹۷۵ء)، ص ۴۔

۱۱۔ جے ایم لائبر (J. M. Lyber)، Jane Eyre: Cliff's Notes (امریکا: لنکن نبراسکا،۱۹۸۲ء)،ص۴۹۔

۱۲۔ ٹیری ایگلٹن (Terry Eagleton)، *Myths of Power: A Marxist study of* "Wuthering Heights" *the Brontes* (لندن: میکملن ،۱۹۷۵ء)،ص۹۷،۱۲۱۔

۱۳۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس،"ٹامس ہارڈی کا مطالعہ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)،ترجمہ، توضیحات، تعارف، مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ اسلوب،۱۹۸۶ء)،ص۹۲،۹۵،۱۰۳،۱۰۶۔

۱۴۔ سپیوی ٹیڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)، *Nineteenth-Century Fiction.V.9* (کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونی ورسٹی پریس، سن ندارد)،ص۱۸۸۔

۱۵۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: بروس ہارک نس (Bruce Harkness)، *Conrad's Heart of Darkness and Critics* (سان فرانسسکو: وڈزورتھ پبلشنگ کمپنی،۱۹۶۰ء)۔

۱۶۔ موریس بیبی (Maurice Beebi)، *A Critical Study Guide to Conrad's Lord Jim* (امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس،۱۹۶۱ء)،ص۱۰۱۔

۱۷۔ ڈی ایل گوبرٹ (D. L. Gobert)، *The Red and The Black: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۸۲ء)،ص۸۴۔

۱۸۔ بحوالہ محمد حسن عسکری، "دیباچہ" بڈھا گوریو از اونرے ڈی بالزاک، مترجم نسیم ہمدانی (روہتاس بکس،۱۹۹۳ء)،ص۹۔

۱۹۔ جارج کلن، ایمی ایل مارس لینڈ (George Klin, Amy L. Marsland)، *Miserables: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن نبراسکا،۱۹۸۸ء)،ص۱۱۔

۲۰۔ بحوالہ ستار طاہر، نوٹرے ڈیم کا کبڑا از وکٹر ہیوگو (لاہور: مکتبہ شاہکار،۱۹۷۵ء)،ص۳۵۔

۲۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "ہاتھورن کا حرف سرخ" فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)،ترجمہ، توضیحات، تعارف، مظفر علی سید (کراچی: مکتبہ اسلوب،۱۹۸۶ء)،ص۱۴۷۔

۲۲۔ مظہر انصاری دہلوی، "تعارف" لال نشان از نتھینیل ہوتھورن،ترجمہ نسیم ہمدانی (لاہور: مقبول اکیڈمی،۱۹۶۷ء)۔

۲۳۔ نیلسن جے سمتھ (Nelson J. Smith)، *Study Guide to Melville's Moby Dick* (امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس،۱۹۶۷ء)،ص۸۸۔

۲۴۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترقی اردو،۱۹۹۲ء)،ص۱۳۸۔

۲۵۔ بحوالہ لیو طالسطائی، "جنگ اور امن کے متعلق چند باتیں" جنگ اور امن، لیو طالسطائی جلد دوم، مترجم شاہد حمید (لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، دسمبر ۱۹۹۲ء)،ص۱۷۳۰–۱۷۳۴۔

۲۶۔ بحوالہ پروفیسر یوسف، "پیش الفاظ" ماں از میکسم گورکی (ماسکو: رادوگا اشاعت گھر،۱۹۸۳ء)،ص۴۵۹۔

۲۷۔ جیمس ایل رابرٹس (James L. Roberts)، *Crime and Punishment: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۶۳ء)،ص۷۰۔

۲۸۔ بحوالہ محمد مجیب، روسی ادب: ۲ (پاکستان: انجمن ترقی اردو،۱۹۹۲ء)،ص۱۹۱–۱۹۲۔

۲۹۔ بحوالہ وزیر آغا، "نیرنگ میسے" تخلیقی ادب ۳ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)،ص۱۳۸۔

۳۰۔ قمر جمیل، "ہرمن ہس کا ناول سدھارتھ" جدید ادب کی سرحدیں جلد دوم (کراچی: مکتبہ دریافت،۲۰۰۰ء)،ص ۲۳۲۔

۳۱۔ بحوالہ سلیم احمد/ آصف فرخی، "سدھارتھ اور آگہی" تخلیقی ادب ۳ کراچی شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)؛ ص ۱۵۱۔

۳۲۔ کیتھرین للی گبز (Katherine Lily Gibbs)، *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۶۲ء)،ص ۱۲۔

۳۳۔ بحوالہ شمس الرحمان فاروقی، "آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات" اردو فکشن مرتب آل احمد سرور (علی گڑھ: مسلم یونی ورسٹی،۱۹۷۵ء)، ص ۳۲۔

۳۴۔ بحوالہ سہیل احمد، "ٹامس مان" طرفیں (لاہور: قوسین،۱۹۸۲ء)،ص ۶۷۔

۳۵۔ بحوالہ ناصر بغدادی، "کمو کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ" بادبان کراچی شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)؛ ص ۳۴۔

۳۶۔ فلپ نارتھ مین (Phillip Northman)، *The Great Gatsby: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۶۶ء)،ص ۴۳۔

۳۷۔ آر ڈبلیو سٹال مین (R. W. Stallman)، "Gatsby and the Hole in Time" *Bloom's Major Literary Characters* (نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلا فیا،۱۹۹۱ء)،ص ۵۵۔

۳۸۔ نیلا سیشاچری (Neila Seshachari)، "*The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia*" (نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلا فیا،۱۹۹۱ء)،ص ۹۳–۹۵۔

۳۹۔ ڈی ایچ لارنس، کچھ کتاب کے متعلق، ترجمہ لیڈی چیٹرلے (لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء)،ص ۳۳۵۔

۴۰۔ بحوالہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انگریزی ادب کی مختصر تاریخ (لاہور: بک ٹریڈرز، مین گن آباد،۱۹۹۳ء)،ص ۲۲۷۔

۴۱۔ بحوالہ ڈی ایچ لارنس، "پیش لفظ" کچھ کتاب کے متعلق، ترجمہ لیڈی چیٹرلے (لاہور: ادارہ ادبیات نو، جنوری ۱۹۶۳ء)،ص ۷۔

۴۲۔ بحوالہ مظفر علی سید، "لارنس کا تنقیدی عمل" (تعارف نامہ)، فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات) (کراچی: مکتبہ اسلوب،۱۹۸۶ء)،ص ۱۸۔

۴۳۔ بحوالہ انتظار حسین "جوزف K: ایک کافکائی ہیرو" ٹرائل از فرانز کافکا، مترجم یاسر جواد (لاہور: گوتم پبلشرز، سن ندارد)،ص ۲۱۷۔

۴۴۔ بحوالہ ناصر بغدادی، "دی ٹرائل: ایک تجزیاتی مطالعہ" بادبان کراچی شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جون ۱۹۹۷ء)؛ ص ۳۸۲–۳۸۵۔

۴۵۔ گری کیرے (Gary Carey)، *The Stranger: Cliff's Notes* (امریکا: لنکن، نبراسکا،۱۹۷۹ء)،ص ۲۶۔

۴۶۔ کلوڈ گراس، نقارہ، مترجم باقر نقوی (کراچی: اکادمی بازیافت، دسمبر ۲۰۱۲ء)،ص ۱۸–۱۹۔

۴۸۔ امجد طفیل، "مارکیز: یادو، طلسم اور تخیل کا امتزاج" ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)؛ ص ۱۲۷۔

۴۹۔ محمد حسن عسکری، "آدمی اور انسان" مجموعہ محمد حسن عسکری (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۰ء)،ص ۴۵۳۔

مآخذ

آغا، وزیر۔ "ہرمن ہیسے"۔ تخلیقی ادب ۳ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔

احمد، سلیم / فرخی، آصف۔ "سدھارتھ اور آگہی"۔ تخلیقی ادب ۳ کراچی، شمارہ خصوصی، ماہنامہ اسلوب (جولائی ۱۹۸۵ء)۔

احمد سہیل۔ ''ٹامس مان''۔ طرزیں۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۲ء۔

احمد نعیم۔ ''حی ابن یقظان''۔ اوراق خاص نمبر (اگست ستمبر ۱۹۹۵ء)۔

ایگلٹن، ٹیری (Terry Eagleton)۔ ''Wuthering Heights''۔ *Myths of Power: A Marxist study of the Brontes*۔ لندن: میکمیلن، ۱۹۷۵ء۔

ایونز، جیمس سی (James C. Evans)۔ *Tom Jones: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء۔

بغدادی، ناصر۔ ''وی ٹرائل: ایک تجزیاتی مطالعہ''۔ بادبان کراچی، شمارہ ۴ (اکتوبر ۱۹۹۶ء تا جون ۱۹۹۷ء)۔

______۔ ''کو وافسوں کا تجزیاتی مطالعہ''۔ بادبان کراچی، شمارہ ۵ (جولائی ۱۹۹۷ء تا ستمبر ۱۹۹۸ء)۔

پوسف، ب۔ ''پیش الفاظ''۔ ماں از میکسم گورکی۔ ماسکو: رادوگا اشاعت گھر، ۱۹۸۳ء۔

بیبی، موریس (Maurice Beebe)۔ *A Critical Study Guide to Conrad's Lord Jim*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس، ۱۹۶۱ء۔

پیٹرسن، ایرک (Eric Peterson)۔ *Pride and Prejudice: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء۔

جمیل قمر۔ ''ہرمن مس کا ناول سدھارتھ''۔ جدید ادب کی سرحدیں جلد دوم۔ کراچی: مکتبہ دریافت، ۲۰۰۰ء۔

حسام سیف الدین۔ ''پیش لفظ''۔ جین آئر از شارلٹ برونٹے۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء۔

دہلوی، مظہر انصاری۔ ''تعارف''۔ لال نشان از تھمیل بھگوان۔ مترجم تسیم بھارتی۔ لاہور: مقبول اکیڈمی، ۱۹۶۷ء۔

ڈیشز، ڈیوڈ (David Daiches)۔ *A Critical History of English Literature*۔ کیمرج، ۱۹۸۰ء۔

رابرٹس، جیمس ایل (James L. Roberts)۔ *Crime and Punishment: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۳ء۔

ساچری، نیلا (Neila Seshachari)۔ ''*The Great Gatsby: Apogee of Fitzgerald's Mythopoeia*''۔ نیو یارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء۔

سپیوی، ٹڈ تھامس (Spevy, Ted Thomas)۔ *Nineteenth-Century Fiction.V.9*۔ کیلی فورنیا: کیلی فورنیا یونی ورسٹی پریس، سن ندارد۔

سٹال مین، آر ڈبلیو (R. W. Stallman)۔ ''Gatsby and the Hole in Time''۔ *Bloom's Major Literary Characters*۔ نیویارک: چیلسی ہاؤس پبلشرز، فلاڈلفیا، ۱۹۹۱ء۔

سٹرمین، میرین (Marianne Sturman)۔ *Don Quixote: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۴ء۔

سمتھ، نیلسن جے (Nelson J. Smith)۔ *Study Guide to Melville's Moby Dick*۔ امریکا: ایجوکیشنل ریسرچ ایسوسی ایٹس، ۱۹۶۷ء۔

سید، مظفر علی۔ ''لارنس کا تنقیدی عمل'' (تعارف نامہ)۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

طالسطائی، لیو۔ ''جنگ اور امن کے متعلق چند باتیں''۔ جنگ اور امن، لیو طالسطائی جلد دوم۔ مترجم شاہد حمید۔ لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، دسمبر ۱۹۹۴ء۔

طاہر، ستار۔ نوٹرے ڈیم کا کبڑا از وکٹر ہیوگو۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۵ء۔

طفیل، امجد۔ "مارکیز: بیان، طلسم اور تخیل کا امتزاج"۔ ادبیات اسلام آباد، شمارہ ۵۳ (خزاں ۲۰۰۰ء)۔

عسکری، محمد حسن۔ "آدمی اور انسان"۔ مجموعہ محمد حسن عسکری۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

______۔ "دیباچہ" بڈھا گوریو از اونرے دی بالزاک۔ مترجم نسیم ہمانی۔ روہتاس بکس، ۱۹۹۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمان۔ "آج کا مغربی ناول: نظریات و تصورات"۔ اردو فکشن۔ مرتب آل احمد سرور۔ علی گڑھ: مسلم یونی ورسٹی، ۱۹۷۵ء۔

کافکا، فرانز۔ "جوزف K: ایک کافکائی ہیرو"۔ ٹرائل از فرانز کافکا۔ مترجم یاسر جواد۔ لاہور: گوتم پبلشرز، سن ندارد۔

کلن، جارج و مارس لینڈ، ایمی ایل (George Klin, Amy L. Marsland)۔ *Miserables: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۸ء۔

کونرڈ، لارنس آئی (Lawrence I. Conrad)۔ مرتب *The world of Ibn-e Tufail: Interdisciplinary Perception on Hayy-ibn-Yaqzan*۔ لیڈن: نیویارک، کولن، برل، ۱۹۹۶ء۔

کیرے، گری (Gary Carey)۔ *The Stranger: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۹ء۔

گبز، کیتھرین للی (Katherine Lily Gibbs)۔ *A Portrait of the Artist as a Young Man: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۲ء۔

گراس، گنٹر۔ نقارہ۔ مترجم باقر نقوی۔ کراچی: اکادمی بازیافت، دسمبر ۲۰۱۲ء۔

گوبرٹ، ڈی ایل (D. L. Gobert)۔ *The Red and The Black: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۲ء۔

گورڈن، فیلوز (Ian Fellowes. Gordon)۔ *Don Quixote: 100 Great Books*۔ ایڈیٹر جان کیننگ۔ روپا اینڈ کمپنی، ۱۹۹۹ء۔

لارنس، ڈی ایچ۔ "ٹامس ہارڈی کا مطالعہ"۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ ترجمہ، توضیحات، تعارف: مظفر علی سید۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

______۔ "ناول کا حرف مرغ"۔ فکشن، فن اور فلسفہ (ڈی ایچ لارنس کے منتخب مقالات)۔ ترجمہ، توضیحات، تعارف: مظفر علی سید۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔

______۔ کچھ کتاب کے متعلق۔ ترجمہ لیڈی چیٹرلے۔ لاہور: ادارہ ادبیاتِ نو، جنوری ۱۹۶۳ء۔

لائبر، جے ایم (J. M. Lyber)۔ *Jane Eyre: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۸۲ء۔

مجیب، محمد۔ روسی ادب: ۲۔ پاکستان: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء۔

محمد افضل، میاں۔ "پیش لفظ" نوجوان ورتھر کی داستان غم از گوئٹے۔ لاہور: مکتبہ شاہکار، ۱۹۷۶ء۔

مک گوان، سینتھیا (Cynthia McGowan)۔ *Robinson Crusoe: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۷۶ء۔

ہارکنس، بروس (Bruce Harkness)۔ *Conrad's Heart of Darkness and Critics*۔ سان فرانسسکو: وڈز ورتھ پبلشنگ کمپنی، ۱۹۶۰ء۔

نارتھمن، فلپ (Phillip Northman)۔ *The Great Gatsby: Cliff's Notes*۔ امریکا: لنکن، نبراسکا، ۱۹۶۶ء۔

یٰسین، محمد۔ انگریزی ادب کی مختصر تاریخ۔ لاہور: یک چیتل مین گن آباد، ۱۹۹۳ء۔

جلیل عالی *

"پاکستانی ثقافت": اتفاق و اختلاف

کتاب: پاکستانی ثقافت

مصنف: عکسی مفتی

ناشر: الفیصل ناشران، لاہور، ۲۰۱۴ء۔

عکسی مفتی نے وطنِ عزیز پاکستان سے محبت اگرچہ اپنے والد اور اردو کے بڑے لکھاری ممتاز مفتی سے ورثے میں پائی مگر لوک ورثہ سے پیشہ وارانہ وابستگی کے دوران ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے رنگا رنگ ثقافتی مظاہر کے گہرے مشاہدے اور مطالعے نے اس حب الوطنی کو اس کے جسم و جان ہی نہیں ایقان کا حصہ بنا دیا۔

ممتاز مفتی کو زندگی اور کائنات کے پُراسرار پہلو بہت ہانٹ کرتے تھے، جس کی تائید ان کی تحریروں میں بار بار استعمال ہونے والے اس جملے سے بھی ہوتی ہے کہ:

> پتا نہیں ایسا کیوں ہوتا ہے مگر ایسا ہوتا ہے کہ ...

جب کہ عکسی مفتی کو زندگی کے ثقافتی مظاہر کی گمبھیرتا کے پس پردہ کارفرما جوہر زندگی نے اپنا دیوانہ بنا رکھا ہے۔ ثقافتی جوہر حیات کو گرفت میں لینے کی دھن ہی نے اسے قلمکاری کی طرف راغب کیا۔ یوں ایک دن

کی بات اور کاغذ کا گھوڑا کے بعد پاکستانی ثقافت کے خصوصی موضوع پر لکھی گئی یہ کتاب اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

پاکستانی ثقافت کے موضوع پر گذشتہ صدی کی ساٹھویں دہائی میں سب سے پہلے مبسوط کتابی صورت میں پاکستانی کلچر کے نام سے ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے قلم اٹھایا تھا۔اس کے بعد اس حوالے سے دوسری اہم کتاب پاکستان میں تہذیب کا ارتقا سبطِ حسن نے تحریر فرمائی۔پروفیسر سجاد باقر رضوی مرحوم کی اصطلاحوں سے کام لے کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کے ہاں اگر آسمانی نقطۂ نظر حاوی ہے تو سبطِ حسن کے خیالات پر زمینی زاویۂ نگاہ غالب ہے۔عکسی مفتی کی خوبی یہ ہے کہ اس نے زمینی و آسمانی دونوں حوالوں کو پیشِ نظر رکھا ہے اور ان کی امتزاجی صورت سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔اس پر مستزاد یہ کہ اس نے اپنے خیالات کے اظہار میں ادق اور پیچیدہ علمی اسلوب اختیار کرنے کی بجائے اپنے مشاہدات پر مبنی ہلکے پھلکے اور کسی حد تک مجلسی اندازِ گفتگو کو ترجیح دی ہے۔کہیں کہیں تو ہمارے صوفی دانشوروں کی حکایت بیانی کے وسیلے سے بھی کام لیا ہے اور تاریخ و تہذیب، سیاست و معیشت اور ادب و فن کے شعبوں سے متعلق واقعات بیان کر کے اپنے مؤقف کو آگے بڑھایا ہے۔یہ ذہن سے زیادہ دل جیتنے کی حکمتِ عملی ہے۔

عکسی مفتی کی اس تصنیف کے چیدہ چیدہ نکات درج ذیل ہیں۔

اس خطے کی قدیم تاریخ اور موجودہ پاکستانی ثقافت میں گہرا تعلق ہے۔(مفتی،ص ۱۶۳)

قدیم رسوم و رواج، ادب و فن اور آثار و آلات ثقافتی سفر میں ایک تسلسل بناتے ہیں۔(ص ۴۴)

مغربی اور یورپی دانشور ہماری ثقافت کے بارے میں متعصّبانہ رویہ رکھتے ہیں۔(ص ۴۸)

پاکستانی ثقافت میں لوک ریت اور زبانی روایت کا بہت اہم کردار ہے۔(ص ۱۰۵)

ہمارے حکمرانوں، معاشرتی و ثقافتی اداروں اور دانشوروں نے پاکستانی ثقافت سے افسوس ناک اغماض برتا ہے۔(ص ۴۵)

علامہ اقبال اور قائدِ اعظم نے ایک علاحدہ مملکت کا سوال ثقافت کی بنیاد پر اٹھایا تھا مذہبی فرمودات پر نہیں۔(ص ۱۸۱)

اس حوالے سے عکسی نے ۲۲ مارچ ۱۹۴۰ کو منعقد ہونے والے آل انڈیا مسلم لیگ لاہور کے اجلاس

میں دیے جانے والے قایدِاعظم کے صدارتی خطبے سے ایک جامع ومانع اقتباس بھی نقل کیا ہے، جسے یہاں درج کرنا مناسب رہے گا۔

> ہندو اور مسلم دو جداگانہ مذاہب، جداگانہ فلسفے، جداگانہ سماجی رسوم اور جداگانہ ادبیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ دونوں نہ تو آپس میں شادی بیاہ کرتے ہیں اور نہ ایک ساتھ بیٹھ کر کھاتے پیتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ دونوں دو علاحدہ تمدنوں سے تعلق رکھتے ہیں، جن کی بنیاد متضاد نظریات تصورات پر ہے۔ زندگی اور اس سے تعلق رکھنے والے تمام پہلوؤں پر ان کی نگاہ مختلف زاویوں سے پڑتی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی امنگوں کے تاریخی سرچشمے مختلف ہیں۔ ان کے رزمیے مختلف ہیں۔ ان کے ہیروز مختلف ہیں۔ ان کی داستانیں مختلف ہیں۔ بلکہ اکثر تو ایک کا ہیرو دوسرے کا دشمن ہے۔ یہی حال ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کا ہے۔ ایسی دو قوموں کو ایک مملکت کی صورت میں ایک ساتھ جوتنے کی کوشش جن میں سے ایک عددی اکثریت رکھتی ہو اور دوسری عددی اقلیت میں ہو لا محالہ بیزاری کی پرورش کرے گی اور بالآخر اس نظام کو تباہ کر دے گی، جو اس طرح ایک مملکت کی ایک حکومت کی صورت میں تیار کیا جائے گا۔

سیکولرزم مغربی تہذیب کی محض خیالی جنت ہے۔ یہ اتنا ہی خیالی اور دوسروں پر تھوپا گیا نظریہ ہے جتنا کٹر اور قدامت پسند روایتی مذہب ہے۔ (ص ۱۹۰)

مذہب اور ثقافت میں تضاد اسلامی مسئلہ نہیں ہے۔ (ص ۱۹۰)

انسانی زندگی میں صرف دو طاقتیں ہیں۔ خدا اور انسان۔ خدا الہامی ہے، مذہبی ہے، تصوراتی ہے۔ انسان سیکولر اور ثقافتی ہے۔ رنگا رنگ ہے۔ اسلام انسانیت اور خدا میں توازن یعنی ''المیزان'' پر یقین رکھتا ہے۔ (ص ۱۹۲)

سانجھ داری (pluralism) دراصل لسانی، علاقائی، ثقافتی، قومی، مذہبی اور اور عالمگیریت میں توازن لانے کی صلاحیت کا نام ہے۔ (ص ۱۹۲)

اسلام مقامی ثقافت میں خواہ مخواہ دخل اندازی نہیں کرتا بلکہ اس کو اپنے اندر سمو کر آہستہ آہستہ جذب کرتا ہے اور اس کے فروغ کا قائل ہے۔ اگر مقامی اقدار اسلام کے بنیادی عقائد کے بالکل برعکس نہ ہوں تو اسلام انھیں نہیں چھیڑتا۔ عالمی سطح پر سوچو لیکن عمل مقامی سطح پر کرو۔ (ص ۱۹۹)

ہم نے نظریۂ پاکستان کے خالی ڈھول تو بہت پیٹے ہیں لیکن معاشرتی ہم آہنگی کے لیے خاطر خواہ اقدامات نہیں کر پائے۔ (ص ۲۰۹)

ثقافت قانون سے عظیم تر ہے۔ ثقافت اقتدار سے عظیم تر ہے۔ ثقافت ہمارا طرزِ زندگی ہے۔ ثقافت ہی فیصلہ کن ہے۔ ثقافت ہی قدر پیمائی ہے۔ (ص ۲۱۲)

ہماری زندگیوں اور اجتماعی ترقی میں ثقافتی شعور کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ (ص ۲۱۳)

یہ اور بہت سے دیگر نکات عکسی مفتی کی تصنیف کو بجا طور پر ایک سنجیدہ اور اہم کتاب بناتے ہیں۔ تاہم کہیں کہیں یہ احساس ہوتا ہے کہ بات ایک مربوط اور ہم آہنگ فکری و نظری دائرے سے باہر نکل گئی ہے۔ اور بعض بیانات تو تضاد کی سی صورتِ حال پیدا کرتے بھی دکھائی دیتے ہیں۔ بہر حال یہ سہرا اسی فکر انگیز اور احساس خیز کاوش ہی کے سر بندھتا ہے کہ اس میں چھیڑے گئے مباحث سے تحریک پا کر چند تائیدی و اختلافی معروضات پیش کی جا رہی ہیں۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ثقافت ایک اضافی مظہر ہے۔ یعنی اس حوالے سے کہ کس وقت کس دائرے کی ثقافت مرکزِ نگاہ یا زیرِ بحث ہے، ثقافت کی شناخت بدل جاتی ہے۔ گویا ثقافت ایک ایسی ٹوپی ہے جو سر کے مطابق اپنا سائز تبدیل کر لیتی ہے۔ شاید اسی لیے ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ جہاں ایک عالمی ثقافت کی بات کی جا سکتی ہے وہاں دنیا کے ہر شخص کی الگ ثقافت کا تصور بھی کیا جا سکتا ہے۔ سو پاکستانی ثقافت کی بات کرتے ہوئے بھی ہمیں پاکستان کے جغرافیائی دائرے کو کو سامنے رکھنا ہو گا۔ 'پاکستانی ثقافتوں' اور 'پاکستانی ثقافت' کے فرق کا بھی لحاظ کرنا ہو گا۔ یہ دیکھنا ہو گا کہ آیا پاکستانی ثقافت محض پاکستان میں موجود مختلف ثقافتوں کے مجموعے کا نام ہے یا ان کے مشترک عناصر سے تشکیل پانے والے امتزاجی تشخص کا نام ہے۔

پھر یہ خیال بھی رہے کہ کسی بھی جغرافیائی دائرے کی ثقافت کی تفہیم کے لیے اس کے جلی و خفی (overt and covert) دونوں طرح کے عناصر کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ ثقافت کے وہ خارجی عناصر جو مادی ترقی کے عمل سے فنا ہو جاتے ہیں ثقافت کے استقرار و تسلسل کے مظہر نہیں ہو سکتے۔ مجھے یاد ہے ستر کی دہائی میں ہمارے ایک اشتراکی دوست نے حلقۂ اربابِ ذوق راولپنڈی کے ایک اجلاس میں ثقافت پر مضمون پڑھتے ہوئے اس بات پر کتنے دکھ اور تشویش کا اظہار کیا تھا کہ ہمارے دیہات میں ہینڈ پمپ

اور ٹیوب ویل آنے سے پنگھٹ اور پنہاریوں کا کلچر نا پید ہوتا جا رہا ہے۔ نکتے کی بات یہ ہے کہ کسی ثقافت کی پہچان میں وہی عناصر کلیدی حیثیت رکھتے ہیں جو ارتقائی سفر میں ایک تسلسل کی ضمانت بن سکتے ہیں۔ چنانچہ انسانی وجود کی ہمہ جہت شمولیت سے تشکیل پانے والی کلیت میں کسی بھی دائرۂ ثقافت کے انسانوں کے امتیازی اقداری سروکار کو جانے بغیر ثقافتی استقرار و تسلسل کا فہم ممکن ہی نہیں ہوتا۔ درحقیقت کسی بھی ثقافت کے پیچھے جو تہذیبی روح کارفرما ہوتی ہے وہی اس کے مستقل عناصر کا تعین کرتی ہے۔

جہاں تک ثقافت اور اسلام کا تعلق ہے، دونوں کے تعامل میں اسلام کا کردار انفعالی نہیں فعالی ہے۔ اسلام جہاں بھی جاتا ہے اپنے عظیم تصورِ خیر وشر کو بروئے کار لاتے ہوئے چار جہتوں میں عمل آرا ہوتا ہے۔

(ا) اپنی آفاقی و سرمدی روح سے ہم آہنگ یا غیر متصادم ثقافتی مظاہر کو برقرار رکھتا ہے۔

(ب) قابلِ اصلاح مظاہر میں مناسب تبدیلیاں لاتا ہے۔

(ج) اپنی اقداری روح سے متصادم عناصر کی تنسیخ کرتا ہے۔ اور

(د) نئے نئے ثقافتی مظاہر تخلیق کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ اس چہار گونہ معاشرتی و تہذیبی عمل کے نتائج آنکھ جھپکنے میں سامنے نہیں آ جاتے۔ اس میں صدیاں اور زمانے صرف ہوتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ بے ساختہ و فطری انداز سے ہوتا ہے اس میں جبر و اکراہ کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔

کہ کلچر تو نسلوں کے آزاد اظہار سے اپنا چہرہ بناتا ہے۔ (عالی: ص ۲۷)

یہ جو پاکستان کے کم و بیش بیس کروڑ مسلمان ہیں ان سب کے آبا و اجداد ایران و عرب سے تو نہیں آئے۔ ان میں سے بیشتر کا تعلق ذات پات کے شکنجے میں جکڑے اس بے توقیر مقامی طبقے سے تھا جو عزت کی خاطر برابری کا تصور رکھنے والے مذہب اسلام کے حلقہ بگوش ہوئے۔ اس برابری کے عملی مظاہرے میں صوفیائے کرام کے لنگر خانوں کا بڑا اہم ثقافتی کردار ہے، جہاں شاہ و گدا ایک ساتھ بیٹھ کر کھانا کھاتے تھے۔ پھر تبدیلیِ مذہب میں بھجن کے مقابل قوالی کی موسیقی ہی نہیں وحدت و شرفِ انسانی کے مضامین و مفاہیم کو بھی بڑا دخل رہا ہے۔ ورنہ گائے کی پوجا کرنے سے گائے کا گوشت کھانے تک کے سفر کا تاریخی معجزہ کیسے رونما ہو سکتا تھا۔

یوں تو قائدِ اعظم نے تحریک پاکستان کے دوران ہی برِ صغیر کے مسلمانوں کے الگ ثقافتی وجود کے نمایاں خد وخال کی نا قابلِ تردید نشاندہی کر دی تھی ۔اور بجا طور پر کہا جاتا ہے پاکستانی قوم کی تشکیل پہلے ہوئی اور وطن بعد میں حاصل ہوا ۔تاہم حصولِ پاکستان کے بعد، ثقافتی ارتقا کے رفتاری پیمانے کو سامنے رکھتے ہوئے سڑسٹھ برسوں کی مختصر مدت میں ہم نے جو بے شمار ثقافتی مظاہر متعارف کروائے ہیں ان میں سے چند ایک کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہیں ہوگا۔

تشکیلِ پاکستان سے پہلے بھی ہماری قومی زبان اردو کا آغاز وارتقا ہند اسلامی تہذیب کے ایک شاندار مظہر کی حیثیت رکھتا ہے ۔اور لسانی آہنگ کے فرق کی بنا پر اردو ہندی تراکیب کا رواج نہ پا سکنا بھی ہماری مختلف تہذیبی روح کا پتا دیتا ہے ۔تاہم حصولِ پاکستان کے بعد مقامی زبانوں کے تال میل سے ہم نے اردو کے مزاج میں جو ایک خاص تبدیلی پیدا کر لی ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔اس خاص مزاج وآہنگ کے باعث بعض لسانی ماہرین نے اسے پاکستانی اردو کا نام بھی دیا ہے۔

پاکستان میں لکھی جانے والی غزل سے جام و مینا، شراب و صراحی اور میخانے کے دوسرے متعلقات رخصت ہو چکے ہیں جب کہ ہمارے ہمسایہ ملک میں یہ لغت اب بھی مستعمل ہے۔

پاکستان کے مشاعروں میں جو ایک آدھ شاعر ترنم سے کلام پڑھتا ہے وہ بھی اچھا نہیں سمجھا جاتا اور اسے واجبی سی شاعری کو گا کر لائقِ توجہ بنانے کی کوشش قرار دیا جاتا ہے۔جب کہ ہمسایہ ملک میں ترنم کے بغیر شاعر کا تصور ہی محال ہے۔

شروع شروع میں اقبالی روایت کے زیرِ اثر پاکستانی اردو غزل میں کہیں کہیں نعتیہ اشعار سامنے آنے لگے ۔اور پھر کچھ ہی عرصے بعد نعت ایک با قاعدہ ادبی صنف کا اعتبار حاصل کر گئی ۔ادبی پرچے جو نعت کی اشاعت بارے تحفظات رکھتے اور پس وپیش سے کام لیتے تھے اسے جگہ دینے پر آمادہ ہو گئے اور آج صورتِ حال یہ ہے کہ کم وبیش تمام ادبی جریدوں کے آغاز میں حمد و نعت کا گوشہ مختص کرنے کی روایت مستحکم ہو چکی ہے۔

نعت خوانی کی محفلوں میں دف کے استعمال کے ساتھ ساتھ منہ سے مختلف آوازیں نکال کر موسیقی کے اثرات پیدا کرنے کا رواج عام ہو رہا ہے۔

عوام کے جمہوری ابھار سے گھبرا کر وضعِ موجود کے تحفظ کی خاطر بار بار لگائے جانے والے مارشل

لاؤں میں دس دس سال ملائیت کی پرورش کے باوجود اقبال اور قایدِ اعظم کے پاکستان کے عام انتخابات میں ملائیت کے نمائندوں کو پانچ فیصد ووٹ بھی نہیں ملتے۔ جب کہ سیکولرازم اور جمہوری تسلسل کے دعویدار ہمسایہ ملک کے انتخابات بھاری اکثریت سے بنیاد پرست اور انتہا پسند قوتوں کو کئی بار اقتدار میں لا چکے ہیں۔ یہ بات پاکستان کی ملائیت ہی نہیں انتہا پسند آزاد خیالی اور مذہب بیزاری کے لئے بھی لمحۂ فکریہ ہونی چاہیے کہ پاکستانی ثقافتی روح دونوں کو مسترد کرتی ہے اور اپنے اسلامی حرکی تشخص سے کسی صورت دستبردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔

قرآنی آیات کی روایتی خطاطی سے لے کر صادقین، اسلم کمال اور دوسرے نامور مصوروں کی تخلیقی قرآنی مصوری تک کا سفر بھی پاکستانی ثقافتی روح کا بے مثال مظہر ہے۔

پاکستان کے شہروں میں یہ جو کلمہ چوک، سڑکوں کنارے بجلی کے کھمبوں اور پارکوں میں درختوں کے تنوں پر اسمائے رب و رسول جلوہ نما ہوتے چلے جا رہے ہیں ان سے بھی ایک خاص تہذیبی و ثقافتی ماحول کی عکاسی ہوتی ہے۔ ریلوے اسٹیشنوں، سرکاری عمارتوں اور تعلیم گاہوں کی دیواروں پر درج قرآنی آیات بھی اسی کا حصہ ہیں۔

اسلامی جمہوریہ پاکستان کے نام ہی سے نہیں آئین میں درج قراردادِ مقاصد کی رُو سے بھی ہم نے کم از کم نظری حد تک سیکولر مغربی جمہوریت کے برعکس اقبال کی روحانی جمہوریت سے رشتہ جوڑ رکھا ہے۔

ایٹمی دھماکوں کے یادگار دن کو یومِ تکبیر کے نام سے موسوم کرنا بھی ہماری تہذیبی و ثقافتی ترجیحات کا علامتی اظہار ہے۔

کارِ خیر میں شرکت کی خاطر عطیات دینے کے رجحان کے حوالے سے دنیا کے اس نمایاں ترین ملک میں اولیا و صوفیا کے مزاروں سے منسلک لنگر خانوں کی روایت تو پہلے سے موجود تھی مگر اب یہ سلسلہ شہروں میں مختلف عوامی مقامات تک پھیلتا چلا جا رہا ہے۔

پاک و ہند میں نام نہاد گلوبلائزیشن اور منڈی معیشت کی صارفیت سے سازگار نفسیاتی ماحول بنانے والی پاپ موسیقی کی یکساں یلغار کے سامنے پاکستان میں تو نصرت فتح علی خاں نے اپنے اجتہادی تخلیقی جوہر سے ایسا بند باندھا کہ آج ہمارے کلاسیکی گھرانوں کے بیشتر نوجوان پاپ موسیقی میں بھی ایک وقار اور سنجیدگی کو

قائم رکھتے ہوئے عارفانہ کلام سامعین تک پہنچا رہے ہیں ۔اور صاف ظاہر ہے کہ ہماری ثقافتی روح نے پاپ موسیقی کو بے ہنگمی اور لچر پن کا ویسا وسیلہ نہیں بننے دیا جیسا کہ بہت سی دوسری ثقافتوں میں دکھائی دیتا ہے۔

رمضان کے مہینے میں روزہ دار اور بے روزہ کی تفریق کے بغیر گھروں، دفتروں اور ہوٹلوں میں افطاری کی تقریبات اور ان میں پکوڑوں کی طرح کے دوسرے لوازمات کا اہتمام بھی تو پاکستانی ثقافت ہی کا ایک رنگ ہے۔

توجہ اور غور کرنے سے ایسے مشترک خدوخال کی ایک طویل فہرست مرتب ہو سکتی ہے جو پاکستانی ثقافت کو محض مختلف ثقافتوں کے مجموعے یا تنوعات میں اشتراک (unity in diversity) کے تصور سے ذرا آگے کی چیز بناتے اور ٹھہراتے ہیں۔

عکسی مفتی نے اپنی کتاب میں پاکستانی ثقافت کے حوالے سے حکومتوں اور اور متعلقہ اداروں کی غفلت و عدم دلچسپی کی شکایت کی ہے۔آج سے کوئی پچیس تیس برس پہلے "پاکستان لوک ورثے" کے اس سربراہ سے میں نے درخواست کی تھی کہ وطنِ عزیز کی مختلف و متنوع ثقافتوں کے تعارف و فروغ کے ساتھ ساتھ ملک کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے مشترک عناصر و مظاہر کی یکجائی اور اشاعت کی طرف بھی توجہ دیجیے تا کہ پاکستانی قومی ثقافت کے خدوخال بھی اجاگر ہو سکیں تو موصوف یہ بوجھ مجھ جیسے سہل پسند شاعر کے کندھوں پر ڈالنے کی دھمکی دے کر سبک بار ہو گئے۔

مآخذ

- شاعر و دانشور، اسلام آباد۔

مفتی، عکسی۔پاکستانی ثقافت۔لاہور: الفیصل ناشران، ۲۰۱۲ء۔

عالی، جلیل۔شوق ستارہ۔لاہور: گورا پبلشرز، ۱۹۹۸ء۔

Shamsur Rahmān Fārūqi *

The Name and Nature of a Language: Would Urdu by any other Name Smell as Sweet? **

Urdu since its very inception has been a cementing force among the people of India and is a true example of unity in diversity. Urdu is the only modern Indian language which has been used by writers of all communities from Roman Catholic to Parsi as a medium of expression. The Anjuman Taraqqi-i Urdu, founded more than a century ago, has served the culture and literature of India without regard to religious or political affiliations. It remains a secular force in the social culture of this country.

Unfortunately, misunderstandings persist about the nature and origins, and even the name of Urdu. And it is not because of anything controversial about its history and culture. The confusions that exist about Urdu are one of the uglier legacies of our colonial past.

The commonest perception about the language name *Urdu* is that the word means 'army, armed forces'. The argument immediately follows: since the name *Urdu* means 'army, armed forces', it is obvious that the language came into being through the army's actions and interactions with the local populace. The question then arises: Whose army? Here, the answer is still easier: the Muslim armies, of course. They came from abroad with the view of conquering this country and naturally needed some means of communication with the locals. Thus it was the foreigners who generated a foreign language for their purposes and then left it for the locals. That's why the name *Urdu*: the language is a living memorial to the

Muslim armed presence in India which began around the 11th century and continued until about the 17th century.

This origin myth about the name and nature of the language *Urdu* is not too old; nor is this myth the creation of the so-called anti-Muslim lobby, or the anti-Urdu lobby. This myth has persisted for a little more than two centuries now, and owes its origin and existence to Urdu writers who were Muslim. The first name in this list is that of Mir Amman, author of *Bāgh-o-Bahār* and other similar works. *Farhang-i Āsifiyya*, the first Urdu dictionary compiled by an Indian defines 'Urdu' as follows:

> *Turkish, noun, feminine* (1) Army, army group, camp (*sic*), place where the army stays. (2) The speech of the army (*lashkar*), and Hindustāni, the language which has come into being by the mixture of Arabic, Persian, Hindi, Turkish, English, etc, and which is also called *Urdu-i Mu'alla*, The Urdu of the residents of Delhi and Lucknow is considered correct and standard or normative (*fasīh*). Since this language was *invented* in the army of Shahjahan Badshah, hence this name became popular.[1]

Perhaps it would be impossible to find a more inaccurate, muddled and unhistorical dictionary entry in even Urdu whose record in lexicography is not too brilliant. I need not point out the contradictions and inaccuracies in this definition of one of India's greatest modern languages. Clearly, the language needed no detractors when it had such friends batting for it with such enthusiasm. The only accuracy in this rigmarole of untruths is the information that the word *urdu* is Turkish.

The second dictionary of Urdu put together by an Indian, and perhaps the most widely regarded as more authoritative of the two, is *Nūr-ul Lughāt*. About Urdu, it says:

> (Turkish: Army, place where the army stays), Masculine. (1) Army, place where the army stays (2) That Indian language which came into by the mixture of Arabic, Persian, Hindi, Turkish, English,

> etc,. Hindustāni language. In fact, the Urdu language was the speech of Shahjahan's army. In this army, there were persons of different types who were speakers of different languages. It was the mixing and mutual interaction of those diverse people that led to the existence of a mixed language which is called Urdu.[2]

Here again, the confusions, misstatements and inaccuracies are too many to be enumerated, far less analyzed. But it's clear that *Nūr-ul Lughāt* is a faithful follower of the *Āsifiyya* in all essential matters, including the untruth that the language was born in, or was created by the army of Shahjahan. *Nūr-ul Lughāt* has quoted a verse attributed to Mushafi which shows that the language was known as *Urdu*. I didn't find the verse in question in Mushafi's Complete Urdu Poetic Works, but the verse is not important for our purposes. We know that the language name *Urdu* was not unknown in the last quarter of the 18th century, long before Mushafi died. Our inquiry is directed to the meanings of the word *urdu* and how and when it became a language name.

Let's now turn to the monumental *Urdu Lughat Tārīkhi Usūl Par* issued in 22 volumes so far (one more is to come) by the Taraqqi-i Urdu Board, Government of Pakistan, Karachi. The word 'Urdu' is defined on pages 362-363 of Volume I (Karachi, 1977). The first definition is the same as given by its two illustrious predecessors: 'Army, place where the army stays, Masculine. (1) Army, place where the army stays...' Then comes a potted history of the language. The errors are again too many to discuss or even enumerate here. Just one example (p. 362, col. 2): *versified Urdu was called rekhta* (italics added). The only way to surpass this assertion in absurdity is to quote the following definition of 'Urdu-i Mu'alla' from page 363 (col. 1) of the same work. 'Urdu-i Mu'alla', we are informed, is 'the clean and sweet language (Urdu) which was spoken in the Exalted Fort of Delhi from the time of Shahjahan to Bahadur Shah Zafar, (figuratively: *fasīh*

[that which accords to the standard idiom] and *balīgh* [fully expressive] Urdu.)'

The oldest example quoted in the Dictionary to support this unhistorical statement is from a work by Mir Amman, dated 1803, nearly two hundred years after Shāhjahān, and in fact it proves nothing.

The three dictionaries that I cited above are voluble about its nomenclature but don't say a word about the time or historical period when this name *Urdu* came into use. The *Urdu Lughat* has grace enough to admit that 'in the beginning it was known by the names *hindvi* or *hindi'*. What period of its history does this 'beginning' connote and for how long did the 'beginning' names *hindvi/hindi* remained current? These questions are not addressed.

An extremely important omission in the information given by the dictionaries quoted above is that they do not tell us that the word *Urdu* actually and primarily meant *The city of Shāhjahānabād* or the walled city of Delhi as we call it today. This usage has been common since at least the eighteenth century. We find Khan-i Arzu frequently using the word *Urdu* to mean *Delhi*. For instance, he says in his short work of criticism called *Dād-i Sukhan*:

> A precedent of this [phenomenon] is in the accounts of the poets of Rekhta of Hind [India], which is poetry written in the Hindi language of those who live in the urdu of Hind [India].[3]

Similarly, while discussing a word *chhinel* entered as a lexicon by Abdul Vasi' Hansvi in his *Gharā'ib-ul Lughāt* (circa 1690), Khan-i Arzu says: 'We who are from Hind [India] and live in the *urdu-i mu'alla*, do not know this word.'[4] In *Musmir* (Fruit Bearing Tree, c.1752), his epoch making work of linguistics, Khān-i Ārzu has clearly identified *urdu* as 'the royal city', which in this case means none else but Delhi.[5] Mir, in his *Nikāt-ush Shu'ara* (c. 1752) clearly describes the poetry in Rekhta as the poetry written in the language of the *urdu-i mu'alla*, which again clearly means the city of Delhi.

Insha'allah Khan Insha and Mirza Muhammad Hasan Qatīl composed their ground breaking work *Daryā-i Latāfat* (Ocean of Subtleties) in 1807. It was not printed until 1850, and was not well known because it is in scholarly Persian. Anyway, at one place Insha makes fun of the Urdu speakers of Murshidabad (from where he himself came, interestingly enough) and Patna and says, 'the residents of Murshidabad and Azimabad [Patna], in their estimation, are competent Urdu speakers and regard their own city as the *urdu*.'[6]

Thus we have ample contemporary evidence to show that originally 'Urdu' was not the name of the language, but that of the city of Shahjahanabad.

Early English lexicographers were aware of this. Here is, for example, John Shakespeare (1834, London, printed by the author):

> Urdu *urdu* s.m. An army, a camp, a market. *urdu-i mu'alla*, The royal camp or army (generally means the city of Dihli or Shāhjahānabād, and *urdu-i mu'alla ki zabān*, The court language).

Shakespeare got many things right, except his definition of *urdu-i mu'alla ki zabān* as 'The court language', unless he meant it to be Persian, because Urdu (or to give its correct name, Hindi) was never the court language. As against this, we have Khan-i Arzu declaring in many places that 'the language of the Urdu-i Mu'alla is Persian.' Most importantly, Shakespeare identifies *Urdu* to mean 'generally the city of Dihli.' So *Urdu* was not the name of a language according to Shakespeare; it was the name of a *place*. Then we have Joseph Thompson (1838, Serampore) who defines Òor.doo as follows (P. 382, col. 1):

> *s.m.* An army, a camp, a market. *Oordoo-i-mooúlla*, The royal camp or army, the court (generally means the city of Delhi or *Shahjuhan-abád* and *Oordoo-i-mooúlla kee zubán*, The court language).

So was this an honest omission on the part of our lexicographers and historians of language? Omission it certainly was and it caused much harm to Urdu. Most people

remained unaware that the word *urdu* primarily referred to the city of Shahjahanabad and had nothing to do with the language called Urdu. A further damage was caused by ineluctably linking the language Urdu to the Turkish word *ordu* which, it was declared, means 'army' and so on. The resulting illogical and absurd connection located the origin of Urdu language in the army with all its negative implications and reverberations.

Let's now pause a minute to see what the word *urdu* means in Turkish. In modern Turkish it is written in the Roman script as *ordu*. James W. Redhouse defines *ordu* in his Turkish-English dictionary (Istanbul, 1978, orig. pub. 1890) as follows:

army, army corps, camp

The phrases that follow emphasize the meaning of 'camp' above others. So we can assume that the Turkish word refers to 'army', etc., but the emphasis is on the sense of 'camp'. None of our lexicographers tell us when this word entered the Urdu language and whether it came directly from Turkish, or did it come through Persian? Our lexicographers and linguists are not prepared to go the distance. They say, the word is Turkish, *bas.* We can assume that Turkish began to be widely used in India from the time of Babur (r. 1526–1530). But Babur remained in India for less than five years. His son Humayun was obliged to leave the kingdom and country within another five years (1540), only to return at almost the end of his life. Akbar, we know, promoted Persian in his administration and the Mughal culture soon became almost entirely Persianate. Thus it is likely that the word *urdu* in the sense of the royal camp, etc., arrived here through Persian. No sense of a language name attaches to it in the oldest usages of the word quoted in *Lughat Nāma-i Dehkhoda*. It is a modern dictionary; the oldest Persian dictionary that enters *urdu* as a lexical item is *Bahār-i 'Ajam* (1752) by Tek Chand Bahār of Delhi. He does not say that *urdu* is a language; he mentions just the usual definitions: 'Army camp, and [also] Army'.[7]

It is thus clear that while the sense of 'army, army camp' even 'army market place' does attach to the word *urdu*,

it is not recognized as a language name by any of the older Persian dictionaries. The early English-Urdu dictionaries recognize the word as language name in a limited sense. They always link it to the city of Shahjahanabad which they describe to be the same as 'urdu'.

All historians of Urdu language (though not, apparently its lexicographers) are fully aware that Urdu is a recent name for the language. Its early names were Dihlavi, Hindi/Hindvi, Gujri, Dakani, Rekhta. Later on, Hindi and Rekhta carried the day. As we know, Rekhta also denoted poetry, especially ghazal written in the language called Rekhta.

If we accept as authentic the verse attributed to Mushafi by *Nūr-ul Lughāt*, we can say that the word 'Urdu' as language name was known to Mushafi, who died in 1824. This doesn't help us much in pushing too far in the past the date of 'Urdu' as language name. The verse refers to Sauda (d. 1781) and Mīr (d. 1810) but it doesn't say that the two poets wrote in the language called Urdu:

> *May God preserve it [or them], I have heard the speech of Mir and Mirza*
> *How can I truthfully, Oh Mushafi say that my language is Urdu?*

Even if we insist that the phrase *khuda rakkhe* (May God preserve them/it) refers to the two poets, all that we can prove from it is that the word 'Urdu' as language name was known by 1781 (the year of Sauda's death). But the question that should have been raised by our historians and lexicographers is: Why did the name Urdu come into vogue? Since the word means 'army, army camp, camp market, etc.', and there were no Muslim armies anywhere in India in the late eighteenth century, there could possibly be no connection between 'army', etc. (or *lashkar*, a favourite word of our experts) and 'Urdu', the name of the language.

An equally important question is: Why was the name 'Hindi', the original name of our language, changed to 'Urdu'? To the best of my knowledge there have been only two

scholars who went into the issues involved here. Hafiz Mahmud Shairani asked why did the name 'Urdu' come into existence so late in the history of the language and particularly in an age when there were no Muslim armies in India? Hafiz Sahib raised the question but didn't attempt to answer it. Around the same time T. Grahame Bailey raised the same question but he also failed to answer it, except to suggest that this change of name may have had something to do with the British.

Bailey was partly right: The British East India Company's policy demanded that the name 'Hindi' be given to an altogether new phenomenon, namely, *khaṛi boli* written in the Devanagari script. It must be remembered that the term *khaṛi boli* didn't exist at that time. What was actually meant was that the Hindi language as spoken by educated speakers of all religions and persuasions who lived in the *urdu*, that is, the city of Shahjahanabad, should be written in the Devanagari script with some cosmetic changes and the new 'language', or language phenomenon, should be called Hindi.

The phrase *urdu-i mu'alla*, which meant 'the exalted court/city' became shortened to *urdu* as we have seen, about the same time the new linguistic phenomenon was coming into existence. Mir Amman in his *Bāgh-o-Bahār* declares that he has written his story in *urdu ki zabān*, spoken by all without regard to sex, caste, creed or age. But Mir Amman refrained from naming the language. A new language called 'Hindi' was being born before his very eyes. It was therefore expedient for him not to take that name and just say *urdu* and let the linguists and historians and lexicographers do their best to create further confusion by inventing the presence of Muslim armies at a time when the only foreign army on Indian soil was the English, or the *Firangi* army.

The fact seems to have occurred to none of us that taking away the name *Hindi* from our language and letting a new name *Urdu* develop in its place was the first major step towards creating a linguistic-communal divide. In addition, our

language, that is *Hindi*, was gratuitously awarded an evil reputation that it was the product of army action in India. Urdu has had a hard time living this evil reputation down, but with partial success. Total success can come only when Urdu scholars themselves assert and declare that neither the name nor the language Urdu has anything to do with the army, foreign or local, and that Urdu is *not* a *lashkari zabān*.

NOTES

* Researcher and critic, India.

** What's in a name? that which we call a rose by any other name would smell as sweet.
Romeo and Juliet, II, ii, 43-44.

1 *Farhang-i Āsifiyya*, Vol. I, Orig. pub. perhaps 1916; quoted from the Taraqqi-i Urdu Board New Delhi reprint, 1980, P. 146 Italics added.

2 *Nūr-ul Lughāt*, Vol. I, orig. pub. 1926, quoted from the edition published by the National Council for the Promotion of Urdu Language, Government of India, New Delhi, 1998, Pp. 311-12.

3 *Dād-i Sukhan*, Ed. Syed Muhammad Ikram (Islamabad: Iran Institute of Persian Studies, 1974), p. 7.
The date of composition of this work is not known, but Khan-i Arzu says that he is writing this when he is quite old. This may mean anything from 50 upwards. Khan-i Arzu 1689–1756.

4 Khan-i Arzu: *Navādir-ul Alfāz*, Ed. Syed Abdullah (Karachi: Anjuman Taraqqi-i Urdu, 1992), P. 214. *Navādir-ul Alfāz* has been dated to 1747–1751.

5 *Musmir*, Ed. Raihanah Khatun (Karachi: Institute of Central and West Asian Studies, 1991), P.32.

6 Mirza Muhammad Hasan Qateel and Insha'allah Khan Insha, *Daryā-i Latāfat*, (Murshidabad: Matba'-i Aftab-i Alamtab, 1850), P.116.

7 Tek Chand Bahar, *Bahār-i 'Ajam*, Two volumes (Delhi: Matba'-i Siraji, Dihli College, 1865), P. 74, V. I.

SOURCES

Bahar, Tek Chand. *Bahār-i ‘Ajam.* Two volumes. Delhi: Matba‘-i Siraji, Dihli College, 1865.

Farhang-i Āsifiyya. Vol. I. New Delhi: Taraqqi-i Urdu Board, 1980.

Khan-i Arzu. *Dād-i Sukhan*. Ed. Syed Muhammad Ikram. Islamabad: Iran Institute of Persian Studies, 1974.

Ibid.: *Navādir-ul Alfāz,* Ed. Syed Abdullah. Karachi: Anjuman Taraqqi-i Urdu, 1992.

Nūr-ul Lughāt. Vol. I. New Delhi: National Council for the Promotion of Urdu Language, Government of India, 1998.

Qateel, Mirza Muhammad Hasan and Insha’allah Khan Insha. *Daryā-i Latāfat.* Murshidabad: Matba‘-i Aftab-i Alamtab, 1850.

Raihanah Khatun . *Musmir*. Karachi: Institute of Central and West Asian Studies, 1991.

M. Ikrām Chaghatāi *

Pakistan and Europe: Their Intellectual, Cultural and Political Relationship**

The wave of European Nations' invasion of India commenced in the sixteenth century and the Portuguese were the first to hoist the flag on her western shores. Soon French, Dutch and the English followed in their footsteps in the disguise of trading companies and then a long period of sanguinary wars started among them for establishing political hegemony over various parts of India. Eventually, the English became successful and in the beginning of the nineteenth century took the administrative reins of the government, still headed by the late Mughal emperors. After having political power, the British East India Company turned its attention to other parts of local life, for instance, the social and educational system, and took some initial steps to make western learning popular among the natives.[1]

In this process of accelerating the pace of uplifting the mental and intellectual potentialities of the indigenous people, many learned personalities of other European countries participated without having any colonial and imperial interests, though they were serving in different capacities under the British Indian Empire. The number of such eminent persons was not large, but the contribution made by these scholars, educationists and linguists in their respective domain of interest is unforgettable. In this array of reputed literati, there were many of German, French and Austro-Hungarian descent who, for certain reasons, migrated to England, naturalized there or went straight to India. Among them, many distinguished

linguists, scholars, missionaries, travellers and militarists (especially in the reigns of Tipu Sultan of Mysore, d. 1799)[2] and Ranjit Singh (a ruler of United Punjab, d. 1837),[3] made valuable contribution to the historical and cultural milieu of Muslim India.

Here it is necessary to mention a few points:

i) The subject of this presentation is vast and it deserves well-documented and extensively-researched dissertation of any higher academic degree. In this article, an attempt has been made to hint at some salient aspects of the subject.

ii) Partition of the subcontinent took place in 1947, and a new state under the name of Pakistan emerged. I have tried to confine myself to the areas now included in Pakistan, but some indispensable historical facts have compelled to cross over the barriers of time and space.

iii) In this study, only those European savants have been included who spent a few years or the major part of their life in India and substantially contributed to the intellectual, cultural and academic history of Muslim India, with special reference to Pakistan.

* * *

Among the early European visitors of the subcontinent, the name of Joseph Tieffenthaler (1710, Bolzano –1785, Lucknow), a Jesuit missionary from South Tyrol, can be mentioned, who sailed for India in 1743 and stayed here upto his death in Lucknow. He travelled extensively to the remote parts of India and was an extraordinary expert of Indian literature, geography and natural history. He is commonly called the “Father of modern Indian geography”, and his magnum opus *Description of Hindustan*[4] provides the original geographical, astronomical, historical and linguistic

information, based on his own experiences and deep observations.[5]

Johann Martin Honigberger (1795, Kronstadt, Transylvania–1869, Kronstadt), an Austrian pharmacist, reached Lahore in 1828 and became the court physician of Ranjit Singh. He practiced medicine in this city for about twenty years. In his book "Fruits of the Orient"[6] he described vividly his numerous adventures. A major part of this book deals with the reports of the various cures he attempted with people, combining western medicine with what he observed in the oriental countries.[7]

Freiherr von Hügel (1796, Regensburg, Bavaria–1870, Bruxelles) was a wealthy diplomat. He travelled in far-fetched Indian regions, especially in Kashmir and Punjab. His voluminous *Travels*[8] (4 vols., 1840-48) contains a peculiar account of the government and character of the Sikhs, a summarized account of the ancient and modern history of Kashmir with sundry geographical and physical particulars. Hügel entered Lahore in 1836 and enjoyed the royal hospitality of Ranjit Singh. He was very much impressed by the architectural grandeur and beauty of the historical monuments of the Mughals.[9]

* * *

Many divergent theories about the origin of the Urdu (also named Hindi, Hindavi, Hindustani and Rekhta) language have been so far presented, but historically one can say that this language was gradually gaining popularity among the masses with the beginning of the decline of the Mughal Empire (1707). Besides the indigenous intellectuals and litteratéurs, the Europeans, mostly settled in India, also paid attention to this language and preferred to compile its grammar and started translating their Holy Writ. In this respect, the name of a German Protestant missionary, Benjamin Schultze (1609-1760) can be referred.[10] During his twenty-four years' stay in India,

he learned Urdu and translated the Bible into this language in 1748 (ms., preserved in Berlin Staatsbibliothek). His pioneer work was *Grammatica Hindostanica* that was completed in 1740, a year before Schultze left for Germany.[11] Most of such grammars were written in Latin in order to meet the need of missionaries from all European countries. Luckily, its English version with an Urdu translation and copious notes is available.[12] Another German-born scholar and traveller in Dutch service, John Joshua Ketelaar (d. 1718), also compiled such grammar under the title *Lingua Hindostanica,* is rightly claimed as the first attempt in this respect. Its unique ms. is available in the Hague Museum and a few years ago, a renowned Indian linguist in collaboration with a Japanese professor, published its critical edition in three parts.[13]

The mutual cooperation of Japanese and Indian linguists for making available the first Hindustani (=Urdu) grammar (copied in Lucknow, in 1898) to the common readers is really commendable, as it will certainly open the new vistas for further research about the lexicographical research of the Urdu language. But the credit of discovery of its unique ms.[14] goes to Jean Philippe Vogel (1871,s' Gravenbage–1958, Oegstgeest (Z.H.)), a renowned Dutch scholar and archaeologist. His other discovery is concerned with the travelogue of this first grammarian of Urdu language, J. J. Ketelaar and then its annotated edition.[15]

J. Ph. Vogel studied at Amsterdam, where he gained a doctorate in 1897. He came to India and served as a superintendent, Archaeological Survey of India, Lahore (1901–1915). He eventually served at Leiden, as a professor of Sanskrit and Indian archaeology until his retirement in 1938.[16]

His writings include *Antiquities of Chamba State* (Calcutta 1911), *Indian Serpent Lore* (London 1926), *Goose in Indian Literature* (Leiden 1962), *The Contribution of the University of Leiden to Oriental Research* (Leiden 1954), *Tile-Mosaics of Lahore Fort* (Calcutta 1920); cf. *Bibliographical*

woordenboek van Nederland. s' Gravenhage. 1979, vol. 4, pp. 530-531.

Ernst Trumpp (1828-1885) of Ilsfeld, was a "scholar extraordinary" of the Pakistani languages. To him, Pakistani linguistics owe the first comprehensive study of Sindhi (1872), deep and thought-provoking studies of Pashto (1873), a solid research into medieval Punjabi, articles on Brahui as well as on the language of the so-called Kafirs. He also left a number of unpublished collections on other north-west Indian idioms, such as Kashmiri and Nepali.

His name is most important among German philologists in the field of Pakistani linguistics, and who has been called very rightly "the true founder of neo-Indian philology."

The qualities such as deep and sincere piety and indefatigable diligence and assiduity are reflected in Trumpp's life and in his approach to oriental learning.

After joining the Church Mission Society, he was asked to go to India for an intense study of modern Indian languages and to compose their grammars and dictionaries for use by future missionaries. So he left for India and reached Karachi in 1854, which he calls "an irregular heap of desolate mud huts."

He left a most precious treasure of studies on the languages of Pakistan which are still fundamental for our understanding of the grammatical structure of Sindhi, Pashto, old Punjabi, Brahui, and other languages.

Trumpp was a typical scholar of 19th century Germany: modest and retiring, and a faithful member of the Protestant Church. His two main interests were the grammar and the phonology of the languages which he investigated. Some of his linguistic theories have been rejected in view of more recent investigations. Nevertheless, there is no German, or European scholar of the 19th century, who could be compared to him as regards the sober analysis of the main languages of Pakistan.[17]

* * *

Putting aside the meritorious services rendered by all Christian Missions to educate the commonfolk of India, we switch over to refer to some of the educational institutions in which European scholars and orientalists substantially contributed to bridge the gap between conservatism and modernizing trends. Delhi College was the first of its kind in the subcontinent. Re-established in 1825, modern scholarship was introduced at least to a certain extent in this college. It produced a galaxy of outstanding scholars and writers who made singular contributions to the healthy development of the social and intellectual life of the second half of the nineteenth century.[18] Its first principal was Félix Boutros (d. 1864), a Frenchman, who immediately after his appointment in 1841, founded a 'Society for the Dissemination of Useful Knowledge' (also named Vernacular Translation Society), primarily aimed to encourage good and simple translations from western languages into Urdu. The basic principles of translation were diligently laid down. Strangely enough, afterwards the term "Useful Knowledge" and the newly introduced translation scheme were completely followed by the Anjuman-i Punjab (Lahore, 1865) and Sir Sayyid Ahmad Khan's Scientific Society (Ghazipur, 1869).[19]

Félix Boutros was an intimate friend and one of the reliable informants of a French scholar Garcin de Tassy (1794-1878)[20] who never visited India, but his name is best known among those who devoted their studies to the Indian scene, so that even some German scholars went to Paris to learn Urdu from him (among them Theodor Goldstücker from Könisberg 1821-1871). De Tassy's *Histoire de la littérature Hindouie et Hindoustanie*,[21] together with his very informative annual lectures about the yearly development of Urdu, have made his name immortal in the Urdu-speaking world.

Boutros was succeeded by Aloys Sprenger (1813-1893) as Principal of Delhi College. Austrian by birth but after thirteen years' stay in India (1843-1856), he came back to Germany and died in Heidelberg. He was one of the first

western scholars to admit openly about the influence of the Islamic culture on the Medieval West–contrary to the traditional idealization of classical antiquity. No doubt, he was a leading authority on the literature of Muslim India, and his studies of Urdu and Persian manuscripts are as valuable today as his superb collection of manuscripts, which is now housed in Berlin.[22]

Sprenger's multi-faceted contribution to the cultural history of Islam in general and to Muslim India in particular, require much space to be covered. Here, a few aspects can be mentioned.

In the prime of his youth, Sprenger had decided – as he writes in the preface of his *Das Leben und die Lehre des Mohammad*:

> to devote himself completely to Asian studies, to visit the Orient, to contribute there to the introduction of European culture, and again to bring back to Europe a correct knowledge of the Orient and its literature.[23]

Having a cursory glance of his whole scholarly life, one can easily find how sincerely, devotedly and incessantly he strived for achieving this goal.

In Delhi, he started publishing an illustrated weekly journal entitled *Qiran-al-Sa'dayn* (1845),[24] meaning the Conjunction of the auspicious planets, Jupiter and Venus, which meant the Occident and the Orient. It covered the political and literary events of the period, but its real objective was to introduce western ideas, especially the scientific progress of the West. This journal was very significant for the early history of Urdu journalism.

As a student of Hammer-Purgstall (d. 1856)[25] and being a trained orientalist, Sprenger was well aware of the great treasures which the Muslims had collected in the course of long centuries of Muslim rule over the subcontinent, and he knew that it needed only little effort to revitalize the intellectual powers of large parts of the population. Having a profound

scholarship and encompassing bibliographical knowledge of Islamic sources, he brought to light the books which seemed to have disappeared, for instance the *Sirah* of Ibn Hishām with Suhaili's commentary, parts of invaluable Wāqidi, the first volume of Ibn Sa'd's *Tabaqāt* in a private library of Cawnpore and the remaining parts in Damascus, parts of the Annals of Tabari, Gurgani's *Vīs-o-Rāmin* (a Parthian romance) and the mystical treatises of al-Muhāsibi, a Sufi of the ninth century.

After one year of Sprenger's departure from India, the Mutiny broke out (1857). In these catastrophic circumstances, the decaying Mughal Empire and the nucleus of power were transferred from the East India Company to the Queen of England. When this turbulent situation became calm, an orientalist with sincere admiration for Asian culture, named Gottlieb Wilhelm Leitner (1840-1899) was appointed as the first Principal of Government College, Lahore (1864) and afterwards, as the founder of Anjuman-i Punjab, Oriental College, Punjab University and the editor of the English newspaper 'Indian Public Opinion', he revolutionized the educational and literary scenario of the region. Belonging to the Hapsburgian Empire and a Jewish family, he received higher academic degrees from Freiburg. Concerning some of his educational policies, he was opposed many times but he had patience and tact and a mind enlightened by the knowledge of more than one culture. He should be remembered as 'Dr. Enlightener of the Punjab.'[26]

In 1877, Sir Sayyid Ahmad Khan (1817-1898), a noted Indian Muslim educationist, laid the foundation of the Muhammadan Anglo-Oriental College of Aligarh for reconciliation of the Christian ruler from England and their Muslim subjects all over India. Its emblem combined three symbols: the crescent, the date-palm and the British crown. In 1920, it was raised to the status of a University and named Aligarh Muslim University.

The first German professor to work in Aligarh was Josef Horovitz (1874, Lauenburg, Pomeraia–1931, Frankfurt

a.M.), a specialist in early Islam and Quranic sciences. His interest in classical Arabic historiography had been inspired by Eduard Sachau. He held the chair of Arabic at the M.A.O. College, Aligarh, with great distinction for several years preceding the First World War (1914–1918), before he returned to Europe as Professor of Arabic in the newly founded university in his native city of Frankfurt a. Main (1915–1931). Besides teaching classical Arabic at Aligarh College, he was also employed from 1909 onwards as Government epigraphist for Muslim inscriptions in India. Because of his long stay in India (1907–1914) he was personally known to a considerable number of people in India, where he endeared himself to one and all by his affability and charm of manners, and had won universal respect by his competence as a teacher and scholar.

In Aligarh, Horovitz was also interested in the struggle for freedom of the Indian Muslims, so much so that he became *persona non grata* with the British and was interned for some time as an enemy alien. His concise contribution, *Indien unter britischer Flagge* (India under British Flag, Berlin 1928), proves his attitude. His devotion to the cause of Muslim education and his advocating freedom for India made him the friend of leading members of the Muslim intelligentsia: Sir Ross Mas‘ud and other family members of Sir Sayyid Ahmed Khan, Begam Shahnawaz, Lady Shafi and others counted him as their friend and visited him in his Frankfurt home. It is said that he was about to return to India–"the country where he had spent probably the happiest years of his life"–when he suddenly died in 1931.[27]

Another German scholar who stayed at least one year in Aligarh, was Fritz Krenkow (1872, Schobürg, Meckenburg–1952, Cambridge). The German-born merchant had settled in England early in his life and eventually devoted himself completely to his former hobby, the collection of classical Arabic texts. He was regarded as one of the leading authorities on early Islamic poetry, and from 1923 he became a member of the *Dā’iratul-Ma‘ārif* in Hyderabad Deccan (now Andhra

Pradesh, India) where his knowledge proved extremely useful for a mammoth project of editing classical Arabic texts. He taught in Aligarh in 1929-30, but even after his retirement he remained a referee for scholarly dissertations in Arabic at the universities of Hyderabad Deccan, Dacca and Aligarh.[28]

One year after Fritz Krenkow left Aligarh, a scholar from Frankfurt, Johann Fück (1894, Frankfurt a.M.–1974, Halle)[29] was invited to Dacca University (previously in East Pakistan, now in Bangladesh) as the director of Arabic and Islamic studies in the University. Fück had worked under Josef Horovitz in Frankfurt, and was trained like his master, in the strictest philological tradition. For five years he taught in Dacca, until he was called back to Frankfurt in 1935, and shifted in 1938 to Halle, where he spent the rest of his life; but the memory of his teaching in Dacca remained alive among the older generation of the Islamicists in Dacca. Although his main books centre around problems of Arabic linguistics and the history of Arabic studies in Europe (1955), Fück always had a deep understanding of the cultural situation of the Muslims in the subcontinent. His remarks on Punjabi Sufi poetry[30] are very important, and he was one of the few German orientalists who showed a lively interest in and understanding of Iqbal's work.[31]

The last of the German professors at Aligarh (1932–late 1936) was Otto Spies (1901, Bad Kreuznach–1981, Bonn),[32] who, besides his studies in Arabic and Turkish, became very much interested in Urdu and contributed some articles based on Urdu publications to German learned journals. He also compiled a grammar of this language ('Hindustani') in collaboration with E. Bannerth. Otto Spies' interest in things Indian manifested itself in studies of Arabic sources of Indian culture such as *An Arab Account of India in the 14th Century* (by Qalqashandi) and *Masālik al-Absār* (by al-Umari).

Ernst Bannerth (1895, Eilenburg in Saxe–1976, Cairo) learnt Arabic in his youth. After his gymnasium (Leipzig), he was encouraged in his scholarly pursuits by renowned orientalists and devoted more time for having a mastery over

Persian language. He joined the German army as an interpreter and during the First World War (1914–1918) he was posted in Turkey and then in Iran.

In Mosul, he was captured by the British army and brought to India as a POW. Here, he learnt Urdu and soon after his release he published its grammar in collaboration with Otto Spies.

After going back to Germany, he studied the major Islamic languages, philosophy and theology. Afterwards, he went to Austria and settled in Eisenstadt. In the Second World War (1939–1945), he was arrested by the Allied Forces. Despite all these adverse circumstances he continued his Oriental Studies in Vienna University, where he received Dr. phil. (1941, "Ein altosmanische Destan") and finally got a title of "Ausserordentlich Universitätsprofessor" (1965). In 1961, he took his residence in Cairo. As a Catholic priest and well-known Orientalist, he was associated with al-Azhar University, Austrian Consulate (Cairo) and the Dominican Institute of Oriental Studies (Cairo).

His works include *Hindustani Briefen* (Leipzig 1943, pp. 55; 15 Urdu and 6 Hindi letters with German translation); *Lehrbuch der Hindustani [Urdu] Sprache*, in collaboration with Otto Spies (Leipzig/Vienna 1945, pp. 203, at the end Urdu-German dictionary, pp. 175-203); *Der Pfad der Gottesdiener* (German translation with explanatory notes of Ghazzāli's *Minhāj al-A'bidin*), Salzburg 1964), etc. etc.

E. Bannerth was the first European scholar who translated Iqbal's *Shikwa* and *Jawāb-i Shikwa*, into English (entitled "Islam in Modern Urdu Poetry"), published in a Swiss journal *Anthropos* (1942-1945, pp. 605-609), now reproduced in my book *Iqbal: New Dimensions*, Lahore 2003, pp. 189-204.[33]

Sir Marc Aurel Stein (1862, Budapest–1943, Kabul) was an illustrious and distinguished traveller, a great explorer and archaeologist, primarily known for his explorations and archaeological discoveries in Central Asia. In the course of

three major expeditions he explored the ancient trade routes linking China with India and the West.

Born in a Jewish Hungarian family, he and his brother, Ernst Edward, were baptized as Lutherans. After studying at universities of Vienna and Leipzig, he graduated in Sanskrit and Persian languages and received his Ph.D. from Tübingen (1893). Next year, he proceeded to England where he was naturalized.

In 1887, Stein came to India. He was appointed as the Registrar of the Punjab University (Lahore)[34] and then became the Principal of the University Oriental College.[35] Besides serving at various Indian universities, he realized the significance of Central Asian history and archaeology and led an expedition to Chinese Turkestan (1900). During his four expeditions to Central Asia (1901-1930), he brought to light the hidden treasures of a great civilization. He also discovered mss. in the previously lost Tocharian languages of the Tarim Basin at Marin and other oasis towns, and recorded numerous archaeological sites especially in Iran and Baluchistan.

He was not only a great archaeologist but also an ethnographer, geographer, linguist and surveyor. His contribution to the academic world is outstanding. The art objects he collected are divided between the British Museum, the British Library, the Srinagar Museum, and the National Museum, New Delhi and are important for the study of the history of Central Asia and the art and literature of Buddhism.

His writings include *Ancient Khotan* (1907), *Serindia* (1921), *Innermost Asia* (1928), Eng. tr. of Kalhana's *Rajtarangini* (2 vols., Delhi 1979), *On Alexander's Track to the Indus* (1929), *Old routes of Western Iran* (1940), *In Memoriam–T.W. Arnold* (1932) etc. etc.[36]

Now, I would like to mention the names of two European converted Muslims who served Islam in different capacities. First one was 'Abdul Karim Gyula (Julius) Germanus (1884, Budapest–1979, Budapest). He studied at Istanbul, Budapest and Vienna and as a pupil of Ignaz

Goldziher (1850–1921), he earned fame as a Hungarian Arabist. After his conversion to Islam, he came to India where he was encouraged by Iqbal with whom he also corresponded and sought his support for getting a suitable place in any educational institution of the subcontinent.[37] He served first as a professor of Islamic studies in Jāmi‘a Millia (Delhi) and then took the charge of headship of the Department of Islamic Studies in Shantineketan, financially supported by the Nizam of Hyderabad Deccan, under the auspices of Rabindranath Tagore (d. 1941).[38] He spent four years there (1929-1933) and contributed several articles on Islam and modern Islamic movements published in *Visva Bharati Quarterly* (Shantineketan), *Islamic Culture* (Hyderabad Deccan) and *Islamic Review* (Lahore).

In 1934, Germanus made the pilgrimage to Mecca. From 1948 to 1965 he was a professor of Arabic and Islamic Studies at Budapest as well as a visiting lecturer throughout the Muslim world. His writings include *Modern movements in the world of Islam* (1932), *Suille erme di Maometto* (Milano 1938) etc. etc.[39]

The other converted scholar was Leopold Weiss *alias* Muhammad Asad (1900, Lemberg, Austria–1992, Mijas, Spain) whose grandfather was a Rabbi. He studied the history of art, and philosophy at the Universities of Vienna, Praha and Berlin, where he was deeply influenced by the intellectual coterie of the 1920s. During the time he made a living as a newspaper correspondent for the *Frankfurter [Allgemeine] Zeitung*. When his uncle invited him to Jerusalem, he became exposed to Zionism about which he sent critical dispatches back to Germany. These were published as a book under the title *Unromantisches Morgenland* (1924, also available in English tr.). He continued to travel extensively in the Middle East, and inasmuch as he became personally and religiously involved in the region he became alienated from the West. He took up studying Arabic at Cairo. In 1926, he and his German wife broke with the past, embraced Islam, (in Berlin) and

settled in Saudi Arabia. His life up to this point is the object of his spiritual autobiography entitled *The Road to Mecca* (1954). In late 1932, he sailed for India. After his conversion (1926) he spent a few years in Saudi Arabia. In Lahore, he frequently met Iqbal and was deeply influenced by his idea of a separate Islamic state, presented two years before. After Iqbal's death (1938), Asad decided to bring Iqbal's dream into reality. After his release from the internment camp (1945), he resolved to make a tangible contribution, in writing, towards a formulation of the ideological principles on which the future of Pakistan might be built.

In 1946, Asad started publishing a journal under the title "Arafat" (a symbol of Muslims' unity – a concept reminiscent of Jamaluddin Afghani and Iqbal's influence) and subtitled "A monthly critique of Muslim Thought" and made it a vehicle for his ideas alone–ideas aiming at a fundamental reconstruction of his approach to the problem of the *sharī'ah,* the Islamic law as such.

This journal was to be a clarion-call at the critical time of Pakistan's coming into being.

May 1947 issue of this journal was entitled "What do we mean by Pakistan?" in which Asad stressed the *real* purpose underlying the future establishment of Pakistan: that purpose did not consist in merely providing more economic opportunities or government posts to Muslims but, rather, in enabling them to live effectively as Muslims and to realize the spirit of Islam in their political forms, in their laws and local institutions.

In logical continuation of this line of thought, the July 1947 issue (published less than one month before Independence Day) consisted of a lengthy essay entitled "Towards an Islamic Constitution". It was the first attempt ever made to outline the principles which must be incorporated in the constitution of any state that claims to be 'Islamic'. It is said that this essay was destined to become the first step in the

development of political thought as such in the modern world of Islam.

In the early years of Pakistan, Asad was appointed in the Middle East section of the Foreign Office and then promoted to the post of Minister Plenipotentiary in the United Nations. Soon, he had to resign because of the conspiracies hatched by his colleagues. In spite of this maltreatment, he never felt any resentment. He remained a citizen–the first citizen of Pakistan–until the end, although he had been strongly tempted to have Saudi citizenship and passport–which would have made his life and his travels so much easier.[40]

*   *   *

Lahore, our provincial metropolis; a historic and cultural centre, is one of the earliest cities of the world where an interfaith dialogue among the staunch followers of almost all the leading religions of the world took place. For such religious discussions, Akbar the Great (d. 1605) built an *Ibādat Khāna* (House of Prayer), first in Fatehpur Sikri (1575) and then it was shifted to Lahore, because of the King's long stay in this city. Here the first three Jesuit missions participated and bore a deep imprint on his innovative religious ideas. One of the remnants of these missions is *Mirāt-ul-Quds* (The Mirror of Holiness) or *Dāstān-i-Masīh* (Life of Christ), attributed to Fr. Jerome Xavier, and its incomplete manuscript (dated 1602) is still housed in the Lahore Museum. It bears Akbar's seal and is interleaved with eleven miniature paintings, depicting various parts of Christ's life.[41]

Afterwards centuries elapsed and about fifty years ago the first Jesuit House was founded in Lahore and one of its founders, Fr. Robert A. Bütler (d. 1998), a Swiss German priest, a Jesuit Superior, spent about 25 years here and restarted this old tradition of religious dialogue. As an Islamist, he tremendously contributed in different ways.[42]

Conclusion:

i) European Christian missionaries, independently or in collaboration with their English co-religionists, played a vital role in providing educational facilities for all, irrespective of their cast and creed. Further, one can hardly ignore the commendable services, rendered by them in the field of linguistics and literature.

ii) As rulers, the Britishers had an authoritative force to enforce their educational policies which were mostly suitable for their colonial interests. Though the other European savants were serving under the British Indian Empire, but the attitude of most of them was entirely anti-colonial and did not toe the rulers' policies. Regardless of their subordination, they endeavoured to protect the centuries-old local traditions and thus, created an atmosphere of mutual understanding between the East and West.

iii) Majority of such Europeans were eminent Islamicists and Arabists. Primarily, their approach was scholarly and it aimed at highlighting the contribution, the Indian subcontinent made in enriching Islamic and Arabic studies. In this field of scholarship, Germans played a leading role, as Enno Littmann (1875-1958), the prominent Orientalist of Tübingen University, mentions the contribution of German scholars of Arabic to the development of modern Islamic studies in India in his booklet "Der deutsche Beitrag zur Wissenschaft vom Vorderen Orient" (1942).

iv) It is a very unique phenomenon that a few German scholars vehemently supported and

took active part in the freedom movement of the Indians from the yoke of British colonialism.

v) "Deeper research shows that the German contribution to the study of Urdu, Sindhi, Pashto, Balochi, the Dardic languages, Brahui and the whole complex of Indo-Muslim literature was not as insignificant as it might look at first sight and when compared with British publications; in fact, in almost all these fields the first studies were those by Germans."

(A. Schimmel)

NOTES

* Researcher and historian, Lahore.

** Paper delivered at the international seminar: "Pakistan im Fokus", held in Hochschule für Philosophie, Munich, on 25th October 2013 (see *Hikma*. Zeitschrift für Islamische Theologie und Religionspädagogik. Hrsg. Bülent Ucar. Vol. V, nr. 8, April 2014, p. 94, art. by Dr. Thomas Würtz. Now, its entirely revised and annotated version with additional and bibliographical material has been produced here.

[1] See J. Keay: *The Honourable Company: a History of the English East India Company*. London 1993 (1991).

[2] *The Encyclopedia of Islam* (=EI²). Vol. x (2000), Leiden: Brill, pp. 582-583. (art. P. J. Marshall)

[3] Jean-Marie Lafont: *French Administrators of Maharajah Ranjit Singh*. Delhi 1988; ibid.: *La présence française dans le royaume Sikh du Penjab, 1822-1849*. Paris 1992; K.S. Duggal: *Ranjit Singh. A Secular Sikh Sovereign*. New Delhi 1989, pp. 95-98.

[4] Original in German entitled *Des Pater Joseph Tieffenthalers d. G J und apost. Missionarius in Indien historisch-geographische Berschreibung von Hindustan*, 3 vols., Berlin 1785–1788.

[5] See for detail Ludwig Koch: *Jesuiten Lexikon.* Paderborn 1934, cols. 1757-1758 (art. by Dahmen); C. Sommervogel: *Bibliographie des écrivains de la Compagnie de Jésus*. 12 vols., Paris 1890-1932, s.v. Tieffenthaler (vol. VII, pp. 21-24; S. Noti's article in *East and West*

(Bombay), 1906, pp. 142-152, 269-277 and 400-413 (also available in book form, 1906; also in German Aachen, 1920); S. Noti; *Das Fürstenthum Sardhana*. Freiburg 1906; Sir Edward Maclagan: *The Jesuits and the Great Mogul*. London 1932, pp. 137-141, and index; S. N. Sen: "Joseph Tieffenthaler and his geography of Hindustan" (in: *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (Calcutta), 4 (1962), pp. 75-99)

[6] German title: *Früchte aus dem Morgenlände oder Reise-Erlebnisse…*Vienna 1853. Nachdruck: *Als Leibarzt am Hafe des„ Löwn von Panjab"* Ranjit Singh. With a preface by Jürgen Hammeder. Halle, 2011.

[7] He pursued an interest as personal physician to various potentates. His collection of numerous plants and herbs was edited by Stephan L. Endlicher (1804-1849) under the title *Serum Cabulicum enumeratis plantarum quas in itinere inter Dera-Ghazee-Khan et Cabul.* (Vindobaonae, 1836). In 1815 he departed for the East, eventually reaching India where he became an expert in medicine and pharmacy.
Cf. *Allgemeine deutsche Biographie*. Leipzig 1875-1912 (=ADAB), vol. 13, pp. 70-71; *Deutsche biographische Enzyklopädie.* Munich 1995-2000 (=DIBE); *Deutscher biographischer Index*. 2. kumerlierte und erw. Ausgabe. Munich 1998 (=Dt Blind(2)); Friedrich Embacher: *Lexikon der Reisen und Entdicklungen*. Leipzig 1882 (=Embacher); Dietmar Henze: *Enzyklopädie der Entdecker*. Graz 1978 (=Henze); Hans-Jürgen & Jutta Kornrumpf: *Fremde im Osmanischen Reich, 1826-1912/13, bio-bibliographisches Register*. Stutensee, Privately published, 1998 (=Kornrumpf); *Neue deutsche Biographie*. Berlin 1913-(=NDB); *Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950*. Vienna 1957-(=OBL); Samuel Wininger: *Grosse jüdische National-Biographie*. Cerñauti, 1925-1932 (=Wininger); Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vienna (=Wurzbach).

[8] German title: *Kaschmir und das Reich der Sieck* (1840-1848); English tr. *Travels in Kashmir and the Panjab*…(1845), reprinted: Lahore, 1976 (pp. 423). Summarized Urdu translation by Muhammad Husain Siddiqi, Lahore, 1990. ("Siyāhat-nama-i Kashmir wa Punjab.")

[9] Von Hügel, Carl Alexander Anselm studied law at the University of Heidelberg. In 1811, he joined the Austrian army to participate in the campaigns against Napoleon, later serving as a diplomat. In 1824 he resigned from the military with the rank of major in order to prepare for his journey to the East in 1830. During his seven-years' travels he visited India, the Himalayas and the Southeast Asia, returning by way of the Cape of Good Hope in 1837. A friend of Prince Metternich, they

went to England in 1848. From 1849 he successfully served as an Austrian ambassador in the Toscana and in Bruxelles, retiring in 1867. Cf. ADtB; British Library Catalogue; DIBE; Embacher; Henze; Kornrumpf; Wurzbach; Wilhelm Kosch: *Das katholische Deutschland*. Augsburg 1933-1938 (=Kosch).

[10] For Schultze's biography, see *Grammatica Telugica*. By B. Schultze. Madras 1728. Reprinted: Halle (Saale) 1984, pp. ii-vi.

[11] Benjamin Schultze: *Grammatica Hindostanica*…Edidit Jo. Henr. Callenburg… Halle 1745. Reprinted: Halle 1986 (edited by Burchard Brentjes & Karl Gallus); H. Liebau: "Deutsche Missionare als Indienforscher: Benjamin Schultze (1689-1760)–Ausnahme oder Regel?" (in: *Archir für Kulturgeschichte* (Cologne), 76/i (1994), pp. 11-133).

[12] Its ms. is preserved in the British Library, London. Published with Urdu translation and annotations by Dr. Abu'l Lais Siddiqi, Lahore 1977.

[13] *The Oldest Grammar of Hindustani. Contact, Communication and Colonial Legacy. Historical and Cross-Cultural Contexts, Grammar Corpus and Analysis*. By Tej K. Bhatia & Kazuhiko Machida. 3 vols., Tokyo 2008; for other details to this first Urdu grammar and its author, see my article, published in *Me'yār* (a literary journal of Urdu Department, International Islamic University, Islamabad). Vol. 10 (July-Dec. 2013), pp. 9-38.

[14] Entitled: Instructie off orderwijsinge Hindoostansch, en Persiaanse talen door J. J. Ketelaar.
(Hague Museum. Van Sypestein Collection (acquisition 1825 II), collection no. 4a, inventory nos. 1 & 2).
J. Ph. Vogel: "Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani grammar."
(in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (London), VIII (1935), pts. 2-3 pp. 817-822).

[15] *Journaal van J. J. Ketelaar's Hofreis naar den Groot Mogol te Lahore, 1711-1713.* (Shah Alam Bahadur Shah and Jahandar Shah).
Edited and annotated by J. Ph. Vogel. s' Gravenhage, 1937. English tr. by Mrs. D. Kuenen-Wicksteed and annotated by J. Ph. Vogel, published in *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), vol. x, pt. 1 (1929), pp. 1-94.

[16] Obituary notice by John Marshall, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (London), pts. 3-4 (1958), pp. 220-222; *India Antiqua*: A volume of Oriental studies presented…to J. Ph. Vogel on the occasion of the 50th anniversary of his Doctorate. Leyden 1947; *Suparna*. Commemoration volume in honour of the late Prof. J. Ph. Vogel.

Leiden: Brill (in preparation, 1970); Vogel's writings on Lahore: "Historical notes on the Lahore Fort" (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore) = *JPHS*, 1 (1911-12), pp. 38-55); "The master-builder of the Lahore Palace" (in: *JPHS*, 3 (1914-15), p. 67; "The Shalamar Bagh of Lahore in 1712" (*JPHS*, 2 (1913-14), pp. 170-171; "The tile-mosaics of the Lahore Fort" (*Journal of Indian Art* 14 (1912), pp. 1-26; B. Ch. Chhabra: "Dr. J. Ph. Vogel (9.1.1871–10.4.1958)." in: *Journal of Oriental Research* (Madras), 26 (1956/57) [1958], pp. 156-158.
Cf. "The Writings of Dr. J. Ph. Vogel." Compiled and annotated by K. W. Lim, in: *Journal of Oriental Research* (Madras), pt. I (1957-58) 1960, pp. 17-47.

[17] E. Trumpp studied at Tübingen, where he received a D.Phil. and subsequently took Lutheran orders and visited England. In the service of the Church Missionary Society of London he went to India for linguistic research and study, particularly Pashto. He was invalided to Jerusalem in 1856, but later took his family to Peshawar. After his return to Germany, he was for one year a lecturer in Oriental languages at Tübingen before he became a professor of Semitic languages at Munich. He became totally blind in 1883 and spent the last years of his life in a hospital in mental derangement.
Cf. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Vol. 38 (Leipzig 1894), pp. 687-689 (=ADtB); C.E. Buckland: *Dictionary of Indian Biography*. London 1906, repr.: New York 1969, Banaras 1971 (=Buckland); DtBE; *Biographical dictionary and synopsis of books*. Detroit, c 1912, 1965; Valentina Stache-Rosen: *German Indologists*. 2nd ed., New Delhi 1990, pp. 70-71; *Cultural and Scientific Relations between Pakistan and Germany*. A Symposium on the occasion of the 100th Anniversary of the Death of Ernst Trumpp, 10-12 June 1985, Tübingen. Ilsfeld 1986, art. "Das Leben und Werk von Ernst Trumpp" by Prof. A. Schimmel, pp. 52-59. She also penned a monograph on E. Trumpp in English, published from Paksitan-German Forum, Karachi (1961), Gr. Ed., Karachi 1998.

[18] *The Delhi College. Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857*. Edited by Margrit Pernau. New Delhi: OUP, 2006; M. Ikram Chaghatai: *Qadim Delhi College* (in Urdu). Lahore 2012; Gail Minault: "Delhi College and Urdu", in: *Annual of Urdu Studies*, 14 (1999), pp. 119-134.

[19] M. Ikram Chaghatai: "Félix Boutros–Life, Works and his Contribution to Urdu Language and Literature", in: *Bunyād* (LUMS, Lahore), vol. 5 (2014), pp. 3-52.

[20] See my article (in Urdu) on Garcin de Tassy, based on a new material, published in *Me'yār* (Urdu Department, International Islamic University, Islamabad), vol. 4 (July-Dec. 2010), pp. 279-310.

[21] 1st ed., 2 vols., Paris 1839, 1847; 2nd ed., 3 vols., Paris 1870-71 (reprinted: New York, 1968).

[22] Cf. A Schimmel: *German Contributions to the Study of Pakistani Linguistics*. Hamburg, 1981, pp. 48-74; Norbert Mantl: *Aloys Sprenger*: *Der Orientalistik und Islamhistoriker aus Nassereith in Tirol. Zum 100. Todestag am 19. Dezember 1993*. Nassereith 1993; Stephen Prochazka: "Die Bedeutung der Werke Aloys Sprengers für die Arabistik und Islamkunde", in: *Tiroler Heimatblätter* (Innsbruck), vol. 69, no. 2 (1994), pp. 38-42; M. Ikram Chaghatai: "Dr. Aloys Sprenger and the Delhi College", in: *Delhi College*… ed. M. Pernau, op. cit., pp. 105-124; Gail Minault: "Aloys Sprenger: German Orientalism's 'Gift' to Delhi College", in: *South Asia Research*, 31: I (2011), pp. 7-23; Ursula J. Neumayr: *Heimat in der Fremde-Leben und Werk des Tirolers Aloys Sprenger* (*1813-1893*). Magisterarbeit, originally in English, London 1997; Rudi Paret: *Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten*. Wiesbaden 1966, pp. 11-12.

[23] Vol. I, Berlin 1861, preface.

[24] *Sawaira* (Urdu journal, Lahore), 67 (March 2002), pp. 110-148.

[25] Cf. M. Ikram Chaghatai: *Hammer-Purgstall and Muslim India*. Lahore 1998.

[26] For G. W. Leitner, see:
Embacher; Alexander Jászingi: *Das geistige Ungarn, biographischer Lexikon*. Hrsg. von Oskar Kricken [pseudo.] & Imre Parlagi. Vienna/Leipzig, 1918; Dietmar Henze: *Enzykopädie der Entdecker*. Graz, 1978–; *Indian biographical index*. Compiled by Loureen Baillie. Vol. 2, Munich 2001; *Magyar Zşidé, lexicon*, Budapest 1929; Winniger; John F. Riddick: *Who was who in British India*. Westport, Conn. & London, 1998.
J.H. Stockqueler: *A Review of the Life and Labours of Dr. G. W. Leitner*. Brighton 1875 (reproduced in: *Muhammad Husain Azad*. Ed. by M. Ikram Chaghatai, Lahore 2010, pp. 351-384); M. Ikram Chaghatai: *Writings of Dr. Leitner*. Lahore 2002; ibid.: *Mutā'li' Azād* (collection of articles). Lahore 2010, art. on Leitner, pp. 139-153 and the sources cited, pp. 151-153; John Keay: *The Gilgit Game*. *The Explorers of the Western Himalayas*. London 1979, pp. 14-40, s.v. index; *Encyclopaedia Judaica*, vol. XII (2002), p. 629; Tim Allender: "Bad Language in the Raj: The 'Frightful Encumbrance' of Gottlieb Leitner, 1865-1888", in: *Paedagogica Historica*, vol. 43, no. 3 (June 2007), pp. 383-403; Jeffery M. Diamond: "The Orientalist-Literati

Relationship of Neo-Orientalism in Colonial Lahore", in: *South Asia Research*, vol. 31, no. 1 (2011), pp. 25-43; ibid.: *Negotiating Muslim Identity: Education, Print and Intellectuals in Nineteenth Century Colonial North India*. Amherst, NY: Cambria Press (Forthcoming); W. D. Robinstein: "Leitner, Gottlieb Wilhelm (1840-1899), Educationist and Orientalist", in: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: OUP (online October 2009).
Leitner's standing as a traveller and savant see *Journal of the Royal Geographical Society*, XLIII (1873); see also The British Library, India Office and Oriental (London), Political and Secret Correspondence, vol. 128, Political and Secret Letters from India, vol. 65.

[27] J. Horovitz studied Oriental languages at the universities of Marburg and Berlin, where he received a Dr. phil. in 1898 for *De Waqidis libro qui Kitab al-Magazi inscribitur*, and a Dr. habil. in 1902. He subsequently visited Turkey, Syria, Palestine, and Egypt for the purpose of manuscript research. In 1907, he became a professor of Arabic at the Anglo-Oriental College, Aligarh, India. In 1915 he accepted an invitation to the chair of Semitic philology and Biblical literature at the Frankfurt a. M. University; His writings include *Spuren griechischer Mimen im Orient* (1905), *Koranische Untersuchungen* (1925), and he edited *Epigraphica Indo-Moslimeca* (1907-1912).
Cf. DIBE. DBlind; NDB; *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem 1971- (=Enc. Jud.); Ludmila Hanisch: *Die Nachfolger der Exegeten deutschsprachige Erforschung des Vorderen Orients in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2003 (=Hanisch); *Jüdisches Lexikon*. A–R, Berlin 1927-1930, vol. 1-4 (=Jüdlex); *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender, 1925-1931* (=Kürschner); Megali: Encyclopedia (in Greek), Athens 1927-1934, vol. 24, p. 673; Klaus Schwarz: *Der Vordere Orient in den Hochschulschriften Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*. Freiburg im Breisgau, 1980 (=Schwarz); *Wer ist wer, Lexikon Österreichischer Zeitgenossen*. Vienna 1937 (=Werist); B. Heller: "Élements juifs dans les termes religieux du Qoran d'àpres les récentes publications de M. J. Horovitz." (in: *Revue de études juives* 85 (1928), pp. 49-55); *Index Islamicus*, 1906-1955. Cambridge 1958, s.v. index; Obituary notice by S. D. F. Goitein, in: *Der Islam* 22 (1935), pp. 122-127.
J. Horovitz: "Baba Ratan, the saint of Bhatinda", (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), 2 (1913-1914), pp. 97-117); ibid.: "The earliest biographies of the Prophet and their authors" (in: *Islamic Culture*, 1 (1927), pp. 535-559, 2 (1928), pp. 22-50, 164-182, 495-526; Urdu tr. by Nisār Ahmad Faruqi, in: *Noqush* (Lahore), Rasul Nr., pp. 725 ff.)

[28] F. Krenkow graduated from high school but the early death of his father prevented him from further formal education. He became a merchant in Lübeck, Bremen, and Berlin. In 1894 he emigrated to England, becoming naturalized in 1911. For many years he ran a factory in Beckenham, England. In 1921, he began to pursue an academic interest. Soon after his arrival in Britain he had started to learn Persian in his spare time. Under the influence of Sir Charles Lyall, he also studied Arabic, at first poetry only but later including also lexicography and biographical works. In the 1920s, he had become a recognized Arabic scholar honoured by membership in learned institutions in Hyderabad Deccan, Erlangen, and Damascus. Upon the recommendation of August Fischer, the Leipzig University granted him a honorary doctorate in 1929. In the same year he was invited to teach Islamic studies at the Muslim University, Aligarh. Allergic to the Indian climate he returned to Europe in 1930, teaching Arabic and Persian at Bonn until 1935, when he settled with his British wife at Cambridge. He donated his private library to the Seminar für Geschichte und Kultur des Vorderen Orients, Hamburg. His writings include several editions of classical Arabic texts.
Cf. J. W. Fück: *Die arabischer Studien in Europa*. Leipzig 1955, p. 280 (=Fück); *Der Islam* (Berlin), 31 (1953), pp. 228-236 (by Otto Spies); *Index Islamicus*, 1906-1955. Cambridge 1958, s. v. index;

[29] J. W. Fück studied oriental and classical philology at the universities of Halle, Berlin and Frankfurt, where he received a Dr. phil. in 1921 for his dissertation *Muhammad Ibn Ishaq, literatur-historische Untersuchungen*. For a number of years he taught Latin and Greek as well as Hebrew at secondary schools until 1930 when he went for five years to the university of Dacca as a professor of Arabic and Islamic studies. After his return home he taught at Frankfurt until 1938 when he succeeded Hans Bauer in the chair of Semitic languages and Islamic studies in Halle. Concurrently he became director of the Oriental Faculty as well as the Library of the Deutsche Morgenländische Gesellschaft. His writings include *Arabiya. Untersuchungen zur arabischen Sprache und Stilgeschichte* ((1950, Fr. tr., 1955) and *Vorträge über den Islam*. Aus dem Nachlass, hrsg. von einen Anmerkungsteil ergänzgt von S. Günther. Halle 1999. *Ibn an-Nadim und die mittelalterlich arabische-Literatur*. Beiträge zum J. W. Fück-Kolloquium (Halle 1987). Wiesbaden 1999; Werner Ende, in: *Der Islam*, 53 (1976), pp. 193-195; Manfred Fleischhammer, in: *Jahrbuch Sächs. – Akademie Wissenschaften* (Leipzig), 1973-1974 (1976), pp. 419-439; ibid.: “Johann Fücks Materialen zum *Fihrist*” (in: *Wiss. Z. Univ*. Halle 25 (1976), pp. 75-84).

[30] "Die sufische Dichtung in der Landessprache des Panjab" in: *Orientalistische Literaturzeitung* (Leipzig), 43 (1940), Sp. 1-11 (review article on L. Rama Krishna's *Punjabi Sufi Poets*, London 1938).

[31] "Iqbal und der indo-muslimische Modernismus", in: *Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi*, Zum siebzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern. Hrsg. von Fritz Meier. Wiesbaden 1954, pp. 356-365, in a summarized form, in: *Handbuch der Orientalistik*, 1. Abteilung, 8 Band, 2. Abschnitt. Leiden: Brill 1965 and *Arabische Kultur und Islam im Mittelalter*. Ausagewählte Schriften. Hrsg. von Manfred Fleischhammer. Weimar 1981, pp. 207-213, English tr. "Muhammad Iqbal and the Indo-Muslim Modernism", in: *Iqbal: New Dimensions*. Compiled by M. Ikram Chaghatai. Lahore 2002, pp. 497-503; for his articles and reviews see, Registerband der 'Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes' für die Bände I–Lxx (1887-1978). Hrsg. Von Erika Belieltreu & Andreas Tietze. Vienna 1980.

[32] Otto Spies studied oriental languages at Bonn and Tübingen, where he received a Dr. phil. in 1923 with a thesis entitled *Asman und Zejdschan, ein Türkischer Volksroman aus Kleinasien*. He gained a Dr. habil. in 1924 at Bonn with a thesis under the title *Das depositum nach islamischen Recht*. His writings include *Türkische Volksbücher* (1929), *Das Blutgelt und andere türkische Novellen* (1942) und *Der Orient in der deutschen Literatur* (1949).
Cf. Otto Spies (1901-1981). By Heinrich Schützinger (in: *ZDMG*, 133/i (1983), pp. 11-17, with photograph); Festschrift: *Der Orient in der Forschung.* Heraus. von Wilhelm Hoenerbach. Wiesbaden 1967.

[33] See for E. Bannerth's life and writings, *Mélanges de l'Institut dominicaine d'études orientales du Caire* (Cairo), vol. 6 (1959-61), p. 526, vol. 7 (1962-63), p. 414, vol. 8 (1964-66), p. 515, vol. 12 (1974), p. 327 and vol. 13 (1977), pp. 477-482; *Iqbal: New Dimensions*, op. cit., pp. 678-682.

[34] As a Registrar, he signed the final document of Muhammad Husain Azad's application for pension (dated 28 Jan. 1892), see my book *Muhammad Husain Azad* (based on his newly-found Pension Record), in Urdu. Lahore 2004, pp. 85-87.

[35] See Ghulam Husain Zulfiqar: *Ta'rikh Oriental College* (in Urdu). Lahore, 1962, pp. 139-142; ibid.: *Sad Sāla Ta'rikh Jāmia Punjab*. Lahore 1982, pp. 105ff.

[36] For Stein's life, archaeological discoveries and works, see:
Jeanette Mirsky: *Sir Aurel Stein. Archaeological Explorer.* Chicago 1977; Annabel Walker: *Aurel Stein. Pioneer of the Silk Road*. Washington D.C., 1999; S. N. Pandia: *Sir Aurel Stein in Kashmir*. New

Delhi 2004; Helen Wang (ed.): *Handbook to the Stein Collection in the UK*. London 1999; ibid. (ed.): *Sir Aurel Stein in* The Times. London 2002; ibid. (ed.): *Sir Aurel Stein*. *Proceedings of the British Museum Study Day, 2002*. London 2004; ibid.: "Sir Aurel Stein. The New Generation", in: *From Persipolis to the Punjab*. Eds. Elizabeth Errington & Vesta Sarkosh Curtes. London 2007, pp. 227-234; Vilma H. Boros: *Stein Aurél ifjúsága. Hirschler Ignác és Stein Ernó levelezése Stein Aurélról 1866-1891*. Budapest 1970 (The young Aurel Stein. The exchange of letters between Ignaz Hirschler (1823-1891) and Ernst Stein about Aurel Stein 1866-1891]; Buckland; DNB; Riddick; *Encyclopedia Americana.* New York 1966; *Das geistige Ungarn.* op. cit.; *Journal of the Royal Central Asian Society* (1942), pp. 176-177.

[37] *Maktubāt-i Niāzi*. Ed. Sayyid Nazir Niāzi. Karachi 1957, p. 83, letter dated 29th September 1932. Germanus mentions his meeting with Iqbal in his autobiography entitled *Allah Akbar. Im Banne des Islam*. German tr. by Hildegard von Rooss. Berlin, undated.

[38] Also called "Nizam al-Mulk Chair." Germanus delivered three lectures on the language, literature and services rendered by Turks to Islam in Hyderabad Deccan which were translated in Urdu by Sayyid Wahājuddin (Awrangabad, 1932).

[39] For his life and works see:
The Muslim East. Studies in Honour of Julius Germanus. Budapest 1974 (includes "A Bibliography of Prof. J. Germanus" by David Geza, pp. 253-264); E. Joháoz: "Julius Germanus, the Orientalist", in: *The Arabist*. Budapest 1988, pp. 87-98; *Dictionnaire biographique des savants et grandes figures du monde musulman periphérique du XIX^{e} siècle à nos jours*. No. 1, Paris 1992, p. 52, art. by G. Lederer; M. Ikram Chaghatai: *Iqbal and Tagore* (New Avenues for their comparative study). Lahore 2003, pp. 69-70, with photograph); Qāzi Athar Mubārakpuri: "Hungry key Mustashriqeen", in: *Ma'ārif* (Azamgarh); 88/10 (July 1961), pp. 74-75; Mukhtār ud-Din Ahmad: "Ad-Duktur 'Abd al-Karim Germanus" (Arabic), in: *Majallah al-Majma' al-'Ilmi al-Hindi* (Aligarh), 7/1-2, 1982.
Julius Germanus: "From Western to Islamic Civilization" in: *Western Civilization condemned by itself*. By Maryam Jameelah, vol. II, Lahore 1990, pp. 1065-1072, also in: *Our Choice*. Woking 1961, pp. 128-132; ibid.: "*Pellegrinaggio alla Mecca*", lettere. Tr. E. Faber, in: *Islàm: Storia e Civilità*, 3(1984), pp. 271-285 (1935).

[40] See my books on Asad:
i) *Muhammad Asad-Europe's Gift to Islam*. Reprinted: 2 vols. Lahore, 2015 (2006).

ii) *Home-coming of the Heart (1932-1992)*. By Muhammad Asad & Pola Hamida Asad. Lahore 2012.
iii) *Muhammad Asad's Approach to the Qur'ān*. Lahore 2014.
iv) *Muhammad Asad–An Austrian Jewish Convert to Islam*. Lahore 2015.
v) *Muhammad Asad–A Man of Desert*. (Urdu). Reprinted: Lahore 2014.
vi) *Muhammad Asad–A European Bedouin*. (Urdu). Reprinted: Lahore 2013.

[41] *Mir'āt al-Quds* (Mirror of Holiness, 1602). A life of Christ for Emperor Akbar. A Commentary on Father Jerome Xavier's Text and the Miniatures [27] of Cleveland Museum of Art, Acc. No. 2005. 145. Pedro Mousa Carvalho. With a Translation and Annotated Transcription of the Text by Wheeler M. Thackston. Leiden: Brill, 2011.

[42] Dr. Gerhard Böwering (Yale University, USA), Dr. Anton Heinen 1939-1998) and Dr. C. W. Troll (1937-, stayed in Lahore (1966, frequently visited afterwards and spent twelve years (1976-1988) in India) followed in his footsteps and contributed well-researched studies to Islam and Muslim India (cf. *Christian Lives Given to the Study of Islam*. Eds. C. W. Troll & C.T.R. Hewer. New York: Fordham University Press, 2012, pp. 115-127). In this regard, the name of Jan Slomp (1932, Hardenberg–) is worth a mention who stayed in Pakistan from 1964 to 1977. (cf. *Christian Lives…* op. cit. pp. 42-52 and G. M. Speelman (ed.): *Muslims and Christians in Europe. Breaking News Ground*: Essays in honour of Jan Slomp. 1993).

SOURCES

Allender, Tim: "Bad Language in the Raj: The 'Frightful Encumbrance' of Gottlieb Leitner, 1865-1888." (in: *Paedagogica Historica*, 43/3 (June 2007, pp. 383-403).

Allgemeine deutsche Biographie. Leipzig 1875-1912, 56 vols.

Athar Mubārakpuri, Qazi: "Hungry key Mustashriqeen", (in: *Ma'ārif* (Azamgarh); 88/10 (July 1961), pp. 74-75)

Beliebtreu, Erika & Andreas Tietze (eds.): *Registerband der* 'Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes' *für die Bände I–Lxx (1887-1978)*. Vienna 1980.

Bhatia, Tej K. & Kazuhiko Machida: *The Oldest Grammar of Hindustani. Contact, Communication and Colonial Legacy. Historical and Cross-Cultural Contexts, Grammar Corpus and Analysis*. 3 vols. Tokyo 2008.

Biographical Dictionary and Synopsis of books. Detroit, 1912, 1965.

Boros, Vilma H.: *Stein Aurél ifjúsága*. Budapest, 1970.
Buckland, C.E.: *Dictionary of Indian Biography*. London 1906, repr.: New York 1969, Banaras 1971.
Chaghatai, M. Ikram: "The first grammarian of Urdu" (Pt. I). (in: *Meʻyār* (Urdu journal), Islamabad, vol. 10 (July-Dec. 2013), pp. 9-38).
Ibid.: *Qadim Delhi College* (in Urdu). Lahore 2012.
Ibid.: "Félix Boutros–Life, Works and his Contribution to Urdu Language and Literature", in: *Bunyād* (LUMS, Lahore), vol. 5 (2014), pp. 3-52.
Ibid.: "Garcin de Tassy". (in: *Meyʻār* (Islamabad), 4 (2010), pp. 279-310)
Ibid.: "Dr. Aloys Sprenger and the Delhi College", in: *Delhi College*… ed. M. Pernau, see below, pp. 105-124.
Ibid.: *Hammer-Purgstall and Muslim India*. Lahore 1999.
Ibid.: "Kiran al-Saʻdain" (in Urdu). (in: *Sawaira* (Lahore), 67 (March 2002), pp. 110-148).
Ibid.: *Writings of Dr. Leitner*. Lahore, 2002.
Ibid.: *Iqbal: New Dimensions*. Lahore, 2002.
Ibid.: *Muhammad Husain Azad*. Lahore, 2004.
Ibid.: *Iqbal and Tagore*. (New Avenues for their comparative study). Lahore, 2003.
Ibid. (ed.): *Muhammad Asad–Europe's Gift to Islam*. 2 vols., Lahore 2015 (2006)
Ibid. (ed.): *Home-coming of the Heart* (1932-1992). Lahore, 2012.
Ibid. (ed.): *Muhammad Asad's Approach to the Qur'ān*. Lahore, 2014.
Ibid. (ed.): *Muhammad Asad–An Austrian Jewish Convert to Islam*. Lahore 2015.
Ibid. (ed.): *Muhammad Asad–A Man of Desert* (Urdu). Lahore, 2014.
Ibid. (ed.): *Muhammad Asad–A European Bedouin* (Urdu). Lahore 2013.
Ibid.: *Mutāʻliʻ Azād* (Urdu). Lahore 2010.
Chhabra, B. Ch.: "Dr. J. Ph. Vogel (1871–1958)." (in: *Journal of Oriental Research* (Madras), 26 (1956/57) [1958], pp. 156-158).
Cultural and Scientific Relations between Pakistan and Germany. A Symposium on the occasion of the 100th Anniversary of the Death of Ernst Trumpp, 10-12 June 1985, Tübingen. Ilsfeld 1986. (A. Schimmel: "Das Leben und Werk von Ernst Trumpp", pp. 52-59).
Deutsche biographische Enzyklopädie. Munich 1995-2000.
Deutscher biographischer Index. Munich 1998.
Diamond, Jeffery M.: "The Orientalist-Literati Relationship of Neo-Orientalism in Colonial Lahore", in: *South Asia Research*, vol. 31, no. 1 (2011), pp. 25-43.
Ibid.: *Negotiating Muslim Identity: Education, Print and Intellectuals in Nineteenth Century Colonial North India*. Amherst, NY: Cambria Press (Forthcoming)

Dictionnaire biographique des savants et grandes figures du monde musulman periphérique du XIX^e siècle à nos jours. No. 1, Paris 1992, p. 52

Duggal: *Ranjit Singh. A Secular Sikh Sovereign*. New Delhi 1989, pp. 95-98.

Embacher, Friedrich: *Lexikon der Reisen und Entdicklungen*. Leipzig 1882

Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1971–

Encyclopaedia Judaica. XII (2002).

Encyclopedia Americana. New York, 1966.

Ende, Werner: "J. W. Fück" (in: *Der Islam*, 53 (1976), pp. 193-195).

Fleischhammer, Manfred: "J. W. Fück". (in: *Jahrbuch Sächs. – Akademie Wissenschaften* (Leipzig), 1973-1974 (1976), pp. 419-439).

Ibid.: "Johann Fücks Materialen zum *Fihrist*" (in: *Wiss. Z. Univ*. Halle 25 (1976), pp. 75-84).

Ibid.: *Arabische Kultur und Islam im Mittelalter*. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Manfred Fleischhammer. Weimar 1981

Ibid.: *Die arabischer Studien in Europa*. Leipzig 1955

Ibid.: *Arabiya. Untersuchungen zur arabischen Sprache und Stilgeschichte*, 1950.

Ibid.: *Vorträge über den Islam*. Hrsg. von S. Günther. Halle 1999.

Ibid.: *Ibn an-Nadim und die mittelalterlich arabische-Literatur*. Halle 1987.

Ibid.: "Die sufische Dichtung in der Landessprache des Panjab". (in: *Orientalistische Literaturzeitung*. 43(1940), Sp. 1-11).

Ibid.: "Iqbal und der indo-muslimische Modernismus." (in: *Westöstliche Abhandlungen R. Tschudi*. Wiesbaden 1954, pp. 356-365).

Garcin de Tassy: *Histoire de la littérature Hindouie et Hindoustanie.* 2 vols. Paris 1839, 1847; 2nd rev. ed., 3 vols. Paris 1870-1871; Reprinted: New York 1968.

Germanus, Julius: *Allah Akbar*. *Im Banne des Islam*. Berlin, no date.

Ibid.: *The Muslim East. Studies in Honour of Julius Germanus*. Budapest 1974 (David Geza's article, pp. 253-264)

Ibid.: "From Western to Islamic Civilization" (in: *Western Civilization condemned by itself*. By Maryam Jameelah, vol. II, Lahore 1990, pp. 1065-1072)

Ibid.: *Pellegrinaggio alla Mecca*, lettere. Tr. E. Faber, in: *Islàm: Storia e Civilità*, 3(1984), pp. 271-285

Ibid.: *Contributions of Islam to World Civilization and Culture; writings of Hungarian Islamologist Gyula Germanus*. Ed. G. Wojtilla. Delhi 1981 (pp. 187).

Ghulam Husain Zulfiqar: *Ta'rikh Oriental College* (in Urdu). Lahore, 1962

Ibid.: *Sad Sāla Ta'rikh Jāmia ' Punjab*. Lahore 1982.

Goitein, S.D.: "Josef Horovitz". (in: *Der Islam* 22 (1935), pp. 122-127).

Handbuch der Orientalistik, 1. Abteilung, 8 Band, 2. Abschnitt. Leiden: Brill 1965

Hanisch, Ludmila: *Die Nachfolger der Exegeten deutschsprächige Erforschung des Vorderen Orients in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2003

Hans-Jürgen & Jutta Kornrumpf: *Fremde im Osmanischen Reich, 1826-1912/13, bio-bibliographisches Register*. Stutensee, 1998.

Heller, B.: "Élements juifs dans les termes religieux du Qoran d'après les récentes publications de M. J. Horovitz." (in: *Revue de études juives* 85 (1928), pp. 49-55)

Henze, Dietmar: *Enzyklopädie der Entdecker*. Graz 1978

Hikma. Zeitschrift für Islamische Theologie und Religionspädagogik. Hrsg. von Bülent Ucar. Vol. V, nr. 8, April 2014, p. 94, art. by Dr. Thomas Würtz.

Hoenerbach, Wilhelm (ed.): *Der Orient in der Forschung.* (Festschrift: O. Spies). Wiesbaden 1967.

Honigberger, J. M.: *Früchte aus dem Morgenlände oder Reise-Erlebnisse.* Vienna 1853. Reprinted: Halle, 2011.

Horovitz, J.: "Baba Ratan, the saint of Bhatinda", (in: *Journal of the Punjab Historical Society* (Lahore), 2 (1913-1914), pp. 97-117).

Ibid.: "The earliest biographies of the Prophet and their authors" (in: *Islamic Culture*, 1 (1927), pp. 535-559, 2 (1928), pp. 22-50, 164-182, 495-526).

Hügel, von Freiherr: *Kaschmir und das Reich der Sieck* (1840-1848); English tr. London, 1976 (1845), Urdu tr. Lahore, 1990.

India Antiqua: A volume of Oriental studies presented…to J. Ph. Vogel on the occasion of the 50th anniversary of his Doctorate. Leyden 1947

Index Islamicus, 1906-1955. Cambridge, 1958.

Jászingi, Alexander: *Das geistige Ungarn, biographischer Lexikon*. Hrsg. von Oskar Kricken [pseudo.] & Imre Pargali. Vienna/Leipzig, 1918.

Joháoz, E.: "Julius Germanus, the Orientalist", (in: *The Arabist*. Budapest 1988, p. 52).

Journal of the Royal Central Asian Society. 1942, pp. 176-177.

Journal of The Royal Geographical Society. (London). XLIII (1873).

Jüdisches Lexikon. A-R, vol. 1-4. Berlin 1927-1930.

Keay, John: *The Gilgit Game*. *The Explorers of the Western Himalayas*. London 1979.

Ibid.: *The Honourable Company: a History of the English East India Company*. London 1993 (1991).

Ketelaar, J.J.: *Instructie off orderwijsinge Hindoostansch, en Persiaanse talen* (Hague Museum, Netherlands), 1698.

Koch, Ludwig: *Jesuiten Lexikon*. Paderborn 1934.

Kosch, Wilhelm: *Das katholische Deutschland*. Augsburg 1933-1938.
Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender,1925-1931.
Lafont, Jean-Marie: *French Administrators of Maharajah Ranjit Singh*. Delhi 1988.
Ibid.: *La présence française dans le royaume Sikh du Penjab, 1822-1849*. Paris 1992.
Liebau, H.: “Deutsche Missionare als Indienforscher: Benjamin Schultze (1689-1760)–Ausnahme oder Regel?” (in: *Archiv für Kulturgeschichte* (Cologne), 76/i (1994), pp. 111-133).
Lim, K.W.: The Writings of Dr. J. Ph. Vogel.” (in: *Journal of Oriental Research* (Madras), pt. I (1957-58) 1960, pp. 17-47).
Loureen Baillie (ed.): *Indian biographical index.* Vol. 2, Munich 2001
Maclagan, Sir Edward: *The Jesuits and the Great Mogul*. London 1932.
Mantl, Norbert: *Aloys Sprenger*: *Der Orientalistik und Islamhistoriker aus Nassereith in Tirol.* Zum 100. Todestag am 19. Dezember 1893. Nassereith 1993.
Marshall, John: “J. Ph. Vogel, Obituary note”. (in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (London), pts. 3-4 (1958), pp. 220-222)
Magyar Zşidé, lexicon. Budapest 1929
Megali: *Encyclopedia* (in Greek). Athens 1927-1934. vol. 24
Mélanges de l’Institut dominicaine d’études orientales du Caire (Cairo), vol. 6 (1959-61), p. 526, vol. 7 (1962-63), p. 414, vol. 8 (1964-66), p. 515, vol. 12 (1974), p. 327 and vol. 13 (1977).
Minault, Gail: “Delhi College and Urdu”, in: *Annual of Urdu Studies*, 14 (1999), pp. 119-134.
Ibid.: “Aloys Sprenger: German Orientalism’s ‘Gift’ to Delhi College”, (in: *South Asia Research*, 31: i (2011), pp. 7-23).
Mirsky, Jeanette: *Sir Aurel Stein. Archaeological Explorer*. Chicago 1977.
Mukhtār ud-Din Ahmad: “Ad-Duktur ‘Abd al-Karim Germanus”. (in: *Majallah al-Majma’ al-‘Ilmi al-Hindi* (Aligarh), 7/1-2, 1982).
Nazir Niāzi, Sayyid: *Maktubāt-i Niāzi*. Karachi 1957.
Neue deutsche Biographie. Berlin 1913–
Neumayr, Ursula J.: *Heimat in der Fremde-Leben und Werk des Tirolers Aloys Sprenger* (*1813-1893*). Magisterarbeit, originally in English, London 1997.
Noti, S.: *Donna Juliana*. Bombay 1906 (Gr. ed., Aachen 1920)
Ibid.: *Das Fürstenthum Sardhana*. Freiburg 1906.
Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950. Vienna 1957—
Pandia, S.N.: *Sir Aurel Stein in Kashmir*. New Delhi, 2004.
Paret, Rudi: *Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten*. Wiesbaden 1966.

Pernau, Margrit (ed.): *The Delhi College. Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857*. New Delhi, 2006.

Political and Secret Correspondence. The British Library, India Office and Oriental (London), vol. 128.

Political and Secret Letters from India. The British Library, India Office and Oriental (London), vol. 65.

Procházka, Stephen: "Die Bedeutung der Werke Aloys Sprengers für die Arabistik und Islamkunde", (in: *Tiroler Heimatblätter* (Innsbruck), vol. 69, no. 2 (1994), pp. 38-42)

Riddick, John F.: *Who was who in British India*. Westport, Conn. & London, 1998.

Robinstein, W.D.: "Leitner, Gottlieb Wilhelm (1840-1899), Educationist and Orientalist", (in: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: OUP (online October 2009).

Schimmel, A.: *Ernst Trumpp*. Karachi: Pak-German Forum, 1961. Gr. ed. 1998.

Ibid.: *German Contributions to the Study of Pakistani Linguistics*. Hamburg 1981.

Schultze, Benjamin: *Grammatica Telugica*. Madras 1745. Reprinted: Halle (Saale) 1984.

Ibid.: *Grammatica Hindoostanica*. Halle 1745. Reprinted: Halle 1986. Urdu tr. (from Eng. tr.) by Dr. Abu'l Lais Siddiqi. Lahore 1977.

Schützinger, Heinrich: "Otto Spies". (in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.* (Wiesbaden). 133/i (1983), pp. 11-17).

Schwarz, Klaus: *Der Vordere Orient in den Hochschulschriften Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*. *Eine Bibliographie von Dissertationen und Habilitationen (1885-1978)*. Freiburg i. Br., 1980.

Sen, S.N.: "Joseph Tieffenthaler and his geography of Hindustan." (in: *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (Calcutta). 4 (a962), pp. 75-99).

Sommervogel, C.: *Bibliographie des écrivains de la Compagnie de Jésus*. 12 vols., Paris 1890-1932.

Speelman, G.M. (ed.): *Muslims and Christians in Europe. Breaking News Ground*: *Essays in honour of Jan Slomp*. 1993.

Sprenger, Aloys: *Das Leben und die Lehre des Mohammad*. Vol. 1. Berlin 1861.

Stache-Rosen, Valentina: *German Indologists*. 2nd ed., New Delhi 1990.

Stockqueler, J.H.: *A Review of the Life and Labours of Dr. G. W. Leitner.* Brighton 1875.

Suparna. Commemoration volume in honour of the late Prof. J. Ph. Vogel. Leiden: Brill (in preparation, 1970)

The Encyclopedia of Islam. Vol. x (2000), Leiden: Brill, pp. 582-583. (art. by P. J. Marshall)

Tieffenthaler, J.: *Des Pater Joseph Tieffenthalers d. G J und apost. Missionarius in Indien historisch-geographische Berschreibung von Hindustan*, 3 vols., Berlin 1785–1788.

Troll, C.W. & C.T.R. Hewer (eds.): *Christian Lives Given to the Study of Islam*. New York, 2012.

Vogel, J. Ph.: "Joan Josua Ketelaar of Elbing, author of the first Hindustani grammar."(in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (London), VIII (1935), pts. 2-3 pp. 817-822)

Ibid.(ed.): *Journaal van J. J. Ketelaar's Hofreis naar den Groot Mogol te Lahore, 1711-1713*. s' Gravenhage 1937. (Eng. tr. by D. Keunen-Wicksteed, in: *Journal of the Punjab Historical Society*, (Lahore).x/i (1929), pp. 1-94) = *JPHS*).

Ibid.: "Historical notes on the Lahore Fort" (in: *JPHS*, 1 (1911-12), pp. 38-55).

Ibid.: "The master-builder of the Lahore Palace". (in: *JPHS*, 3 (1914-15), p. 67)

Ibid.: "The Shalimar Bagh of Lahore in 1712". (in: *JPHS*, 2 (1913-14), pp. 1701-171).

Ibid.: "The tile-mosaics of the Lahore Fort." (in: *Journal of Indian Art*, 14 (1912), pp. 1-26).

Walker, Annabel: *Aurel Stein. Pioneer of the Silk Road*. Washington D.C., 1999.

Wang, Helen (ed.): *Sir Aurel Stein in 'The Times'*. London, 2002.

Ibid. (ed.): *Handbook to the Stein Collection in the UK*. London, 1999.

Ibid. (ed.): *Sir Aurel Stein. Proceedings of the Brisith Museum Study Day, 2002*.

Ibid.: "Sir Aurel Stein. The New Generation". (in: *From Persipolis to the Punjab*. Eds. Elizabeth Errington & Vesta Sarkosh Curtes. London 2007, pp. 227-234).

Wer ist wer, Lexikon Österreichischer Zeitgenossen. Vienna, 1937.

Wininger, Samuel: *Grosse jüdische National-Biographie*. Cerñauti, 1925-1932.

Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Vienna.

Mehr Afshāṅ Fārooqi *

The Legacy of the "Misfit" Poet: Repositioning Majīd Amjad in the Modern Urdu Canon

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
مری لحد پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول

My life, Amjad, was spent mourning the spring seasons
May roses bloom eternally on my grave! [1]

When one thinks of poets who gave a new direction to Urdu poetry in the modern era, the names of Faiz Ahmad Faiz, Nūn Mīm Rāshid and Mīrāji always come to mind.[2] In the ghazal, the slightly younger, extremely talented, Nasir Kazmi (1924–72) began to make a mark soon after Partition.[3] These poets regardless of their politico-literary affiliations ushered in a trend broadly called "the new poetry." The "new poets" pushed the conventional boundaries of Urdu verse to include a variety of subjects that were personal and unorthodox, such as a more direct engagement with love and loss. The loss could be the loss of freedom, and the love could be a yearning for the past. They refurbished and expanded the range of classical metaphors and popularized styles that were idiosyncratic, even whimsical. These poets mostly favored the *nazm* as a mode of expression because it allowed more space for experimentation. In this cluster of dazzling poets, a name that often gets overlooked is that of Majīd Amjad. He was perceived as a "backyard poet," an ascetic, who pottered around with subjects in which a material world was not interested.

According to the distinguished literary critic Muzaffar Ali Syed:

> Majīd Amjad's poetry is undoubtedly an important civilizational (*tehzībi*) force of our time. But perversely, we have made his inconspicuousness and deprived life the focus of our conversation, and not made any concrete effort to measure the spaciousness and depth of his poetry. Perhaps our own shortcomings and denials were the obstacles in the path. [4]

Syed's observation is perceptive; it opens prickly questions surrounding the dynamics of canonization, and of literary politics, that were and continue to be embroiled with social status. Why did Majīd Amjad not receive the kind of recognition, the prominence that he rightfully deserved? Why is he not placed along with his great contemporaries, Faiz, Mīrāji and Rāshid? Was his poetry lacking in depth and complexity compared to the big three? In this paper, I will examine the issue of Amjad's marginalization through a detailed examination of the critical writings on his poetry and follow up with my own analysis of his work. I will also address the popular notion whether Amjad's bashfulness and small-town location played any role in his being relegated to the back row of poets who formed the canon of modern poetry. My methodology will stitch together Amjad's background with his poetry in an effort to applaud his existential, experiential modes of creative writing that were not common in Urdu. [5]

1.

Abdul Majīd Amjad (1914–74) was born in Jhang, a small ancient town in Punjab on 29th June 1914. His parents were separated when he was two years old, due to a family quarrel and Amjad was brought up at the home of his maternal grandparents.[6] His grandfather and maternal uncle were both scholars of repute who ensured that Amjad received a good grounding in classical as well as modern education. After passing high school with honors he went to Lahore for further studies. Upon graduation in 1934, his first sustainable job was

as editor of a weekly journal '*Urooj* that was published from Jhang.[7] Amjad enjoyed the challenge of work that a newspaper demanded and thrived in a job he liked. He had begun writing poetry, some of which was published in the weekly.[8] The weekly flourished under his editorship but an unfortunate incident led to his dismissal. The circumstances under which his job ended are worth narrating here because they shed light on his personality. While Amjad was at an out of town mushā'ira, the material he had earmarked for the forthcoming issue was not sufficient to fill the pages. His assistant panicked, took some of Amjad's poems without permission and used them as fillers. One particular poem titled "Qaisariyat," (Oppressive Governance) that was published on the front page was strongly anti-colonial and annoyed the proprietors who fired Amjad for publishing them.[9] Even though the poems had been published without his permission, Amjad took the blame without a word. The year was 1940. A tumultuous period in India's freedom struggle was unfolding – the Second World War had begun, and the young, sensitive poet was out of work, moving from one job to the next until 1944, when he qualified in an exam for the position of inspector of civil supplies in the Department of Food and Agriculture. After a few years of itinerant postings, he settled in Sāhiwāl, or Montgomery as it was known then, preferring a small town over the big city and spent the rest of his life there.[10]

The unassuming, unambitious, reticent, reclusive Amjad did not belong to any literary group, fashionable or otherwise. Younger contemporaries fondly remember his slight figure riding a bicycle to work in the morning and returning in the evening to hang out with a group of local poet-friends at the Café De Rose. Later on, he preferred the Stadium Hotel. He lived alone. His marriage to a cousin had failed and there were no offspring.[11] Cycling down Canal Road to his office every day, Amjad was deeply attached to the stately trees that flanked the canal. The pain he felt at the cutting

down of those trees for urban expansion was poured into one of the most achingly personal poems on deforestation that I have ever read.**[12]**

توسیعِ شہر

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار

جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار

گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار

بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم

قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم

Urban Expansion

They who had stood at the gate of this singing stream for twenty years
Elegant sentinels at the borders of rolling fields
Agreeably dark, shade sprinkling, fruit laden, tall
For twenty thousand were sold away all the verdurous trees
They whose very gusty breath was strange magic
Murderous axes came and split the bodies of those heroes

Although Sāhiwāl was a provincial town, it was not exactly in the literary backwaters as assumed by some critics who attribute Amjad's marginalization to his being too far from the metropolis Lahore.[13] According to Isrār Zaidi, who was a frequent visitor there in the 1940s and 50s:

> Montgomery was only second to Lahore as a center for learning and literature (*'ilm-o-adab*).**[14]**

A very distinguished, younger poet, Munīr Niāzi (1928–2006) was also living there at the time.**[15]** Niāzi launched a weekly journal, *Sat Rang* (Seven Colors), from Sahiwāl in 1949. Amjad collaborated with Niāzi in the publication until Niāzi moved on to Lahore. Zafar Iqbal (1933–), another younger, talented poet from nearby Okāṛa, often came to Sāhiwāl to participate in the *mushā'iras* and

mahfils that were organized there. All three shared the strong, earthy undercurrent of the Punjabi language and culture. Although the bond with Punjabi is evident in their poetry, yet they were very different kind of poets. Munīr Niāzi's images are drawn from childhood memories of an idyllic past that dwells amidst breathtaking natural beauty and invokes an aura of mystery. His poems create a sentimental bonding, an invitation into a nebulous zone of reminiscence. Zafar Iqbal is an admirable ghazal poet who transformed the ghazal to suit the rhythm of modern life. He infused the ghazal with a vocabulary and lightness of style that places him on par with classical ghazal poets. Amjad's poetry has a wide range, but is for the most part, intensely personal and subjective. A deep sense of loneliness and melancholy pervades large sections of his *ouvre*. I will discuss this further in my analysis of his poetry. Besides Munīr Niāzi and Zafar Iqbal, two other prominent writers Mustafa Zaidi and Ahmad Hamesh lived in Sāhiwāl for some years and added greatly to the literary ambience of the place.[16]

In a culture that assigns an immense value to social and familial ties it is not surprising that so much has been written about Amjad's lonely existence; his diffident persona, unpretentious lifestyle, his un-ironed clothes, lack of worldly possessions, and above all his forlorn funeral. One account began:

> Majīd Amjad was a thin, fragile bodied gentleman with bright eyes that could be seen from afar behind the thick lenses of his round framed glasses. He wore wide bottom trousers that were never ironed. His shirt was un-ironed as well. He pedaled so slowly on his bicycle that pedestrians could easily overtake him…He lived in a small, two-room government housing. He spoke very softly; his voice had none of the roar (*ghan-garaj*) of Munīr Niāzi.[17]

Many of the short memoirs I came across in the commemorative volumes published some years after his death

mentioned his reclusive, idiosyncratic lifestyle and ended with a pathetic description of his funeral. The conspicuous lack of family to make funeral arrangements and mourn his death was obviously very shocking for his peers. In the months leading to his death Amjad was very ill and nearly destitute. His eyesight which had always been bad had deteriorated to the point where he could barely see at night. He had retired two years before but not received his pension.

While reading these memoirs/accounts that build on the solitary life of Amjad, one has to bear in mind that we are talking about a poet who was published in all the important journals of his time. Many of his nazms/poems had spilled out of the reified pages of journals to the general public and his voice had begun to reach the mainstream of Urdu poetry. But apparently, Amjad had continued to suffer in a culture where the poetry was not easily separated from the personality of the poet. In mushā'iras the audience was not warmed by his hesitant voice and hands that visibly shook while clutching the piece of paper on which his poem was written. His reluctance to step into the limelight isolated him severely from prominent literary circles of his time. As the eminent fiction writer Intizār Husain wrote movingly in his tribute:

> Chekhov had said that loneliness in the journey of creativity is a painful experience. In our times there was such a poet who had the guts to bear this excruciating pain. Far from literary hubs, indifferent to movements, uninvolved in slogans, theoretical discussions, he made his home in Sāhiwāl and wrote poetry. This lonely man's creative journey came to an end and the journey of his life too. No one bothered to peek onto the deserted house from where this uncomfortably thin man occasionally ventured on his bicycle, slowly, crawling to the Stadium Hotel. Now the door to the house is shut, the cycle is leaning against a wall, the man is sleeping; sleeping forever. Urdu poetry has lost Majīd Amjad.[18]

But the tragic circumstances of Majīd Amjad's death seem to have awakened the Urdu literary community into action. There were a large number of unpublished poems and material lying in his apartment that was gathered and published a couple of years after his death.**[19]** Subsequent editions of his collected works (Kulliyāt) followed; special editions of journals were brought out brimming with tributes and critical assessment of his poetry. The attention given to Amjad posthumously has helped in revealing many dimensions of this reclusive poet. Because the first collection was titled *Shab-i Rafta* (Nights Past), the second was simply titled, *Shab-i Rafta ke Ba'd* (After *Shab-i Rafta* 1976).

2.

When Amjad published his first collection of poems, *Shab-i Rafta* in 1958, it was greeted with mixed reviews: some exuberant, others dismissive. Prominent contemporary poet Faiz Ahmad Faiz is reported to have remarked in an interview (the interviewer saw him holding the book) that he had heard people raving about *Shab-i Rafta* but found it disappointing. "There is nothing in it." But on another occasion Faiz is reported to have said that Majīd Amjad has written everything there was to say.**[20]**

Shab-i Rafta begins with *Harf-i avval* (First Word), a poignant, somewhat long poem by the way of preface; a poem in which the poet has poured out his struggle with thoughts, words and meaning; it is an overview of the 20 years spent in poetic endeavor, of the days and nights spent in finding language, mastering phrases. The poem with its flowing rhythm, direct style and accessible metaphors evokes an emotional thrill of expectation in the reader. *Harf-i avval* broaches his innermost desire: the need for self-expression. I am taking the liberty of quoting at length from this poem because it represents the poet's feelings, consciousness, the arc of ups and downs, in the early period of his career. The poetry is succulent, full of the music of words, combining thought with emotion in a romantic tilt. Amjad restates a vital question

that informs all creative writing particularly poetry: are words and their meanings separate, or are they the same – is what the poet is saying through words the same as the meaning of the poem? Do words do justice to thought? *(sūrat-i maʿni, maʿni-i sūrat*).[21]

حرفِ اول

دردوں کے اس کوہِ گراں سے
میں نے تراشی نظم کے ایواں
کی اِک اِک سل،
اِک اِک سوچ کی حیراں مورت
...
تجربہ ہائے زیست کے آرے
...
تلخیِ صد احساس کے تیشے
ان کے مقابل
حرفِ زبوں اک کانچ کی لعبت
...
عمر اسی الجھن میں گذری
کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدۂ مشکل؟
صورتِ معنی؟ معنیِ صورت؟
اکثر گردِ سخن سے نہ ابھرے
...
وادیِ فکر کی لیلاؤں کے
جھومتے محمل
طے نہ ہوا ویرانہ حیرت!

گرچہ قلم کی نوک سے ٹپکے
کتنے ترانے کتنے فسانے
لاکھ مسائل
دل میں رہی سب دل کی حکایت !

...

بیس برس کی کاوشِ پیہم
سوچتے دن اور جاگتی راتیں
ان کا حاصل
ایک یہی اظہار کی حسرت !

First Words

From this heavy mountain of pain
I carved the arches of poetry
One stone at a time
Each thought an image of bewilderment!

...

With saws fashioned from experiences past

...

Axes of a hundred harsh emotions, and,
Facing them
Ineffective words—a marionette of glass!

...

Life was spent in this dilemma
This thing about words and expression
The difficult knot?
Form/image of meaning? Meaning of form?
Often from the dust of speech did not emerge

...

In the valley where creativity played
The swaying camel litters
The wilderness of wonder was not traversed
Although there flowed from the my pen's tip
So many songs, so many stories
A million issues

But my heart's secrets remained in my heart

…

Twenty years of continuous struggle
Of days lost in thought, sleepless nights
And the return:
This longing for expression!

As we read the poems of *Shab-i Rafta* we find that very often Amjad’s protagonist is not different from the poet’s angst filled self. The protagonist’s sorrows are Amjad’s own. The tortured “self” that is poured into his poems is not a self that can be easily universalized. There is no attempt to explain or go deep into the psyche of the self either. While the poetry strikes one as honest or heartfelt, it is nonetheless an intensely subjective vision. A well-known poem is “Autograph.” The subject of the poem is quite original. A group of young, pretty girls are waiting to get the autograph of a famous cricketer, a bowler. They are excited, smiling in anticipation; the bowler arrives and is surrounded by the lovely girls. At this moment something clicks in the poet’s mind. He had been watching the scene unfold but suddenly he becomes envious of the cricketer. The poet also realizes that he has no aspirations to give autographs, nothing to leave behind for posterity. A reader can assume that Amjad is commenting on the comparative low status of a writer versus a cricketer. Was the speaker in the poem jealous of the cricketer? The poem starts off with a lot of energy and zest, and then tapers into a doleful finale.[22]

آٹو گراف

کھلاڑیوں کے خود نوشت دستخط کے واسطے
کتابچے لیے ہوئے
کھڑی ہیں منتظر ... حسین لڑکیاں

…

مہیب پھاٹکوں کے ڈولتے کواڑ چیخ اُٹھے
اُبل پڑے اُلجھتے بازوؤں، چٹختی پسلیوں کے پُر ہراس قافلے

گرے، بڑھے، مڑے بھنور ہجوم کے

Autograph

For the sake of cricketer's autographs,
Clutching autograph books,
Pretty girls … stand waiting

…

The massive, undulant gates creaked;
An eager swarm of tangled limbs, snapping ribs boiled over
A falling, moving, turning, whirlpool crowd

According to Riāz Ahmad who has analyzed this poem verse by verse, the poem has a lot of passion and force but ends on a bitter note.[23] The second verse (quoted above), brilliantly encapsulates the urgency of the waiting crowd, expressed through random movements in a small space. The restless energy boils over when the gates open. This contrasts strikingly with the first verse where the waiting girls are tranquil. The next three verses show the poet as a perceptive observer who is admiring the youthful beauty of the girls. When the bowler enters in the sixth verse the tone of the poem changes:

The bowler was surrounded by a cluster of moon faced maidens
On the notebook's page the pearly pen moved haughtily
Amid the beautiful sound of laughter, a wicket fell

The tone becomes tense, almost foreboding as the bowler puts his signature with a verve and a "wicket falls." We are abruptly pulled from the cluster of youth and beauty to a jarring reflection of the poet's pathetic state. He is unknown, but he has no desire to be known or leave a legacy. The slate

of his heart is devoid of names or images. What made the poet move so quickly from one emotion to another? This self-mocking, self-elegizing suggests a depleted morale. A brilliant poem ends as if all he had to say was reduced to nothing.

میں اجنبی، میں بے نشاں

میں پابہ گل

نہ رفعتِ مقام ہے، نہ شہرتِ دوام ہے

یہ لوحِ دل! یہ لوحِ دل

نہ اس پہ کوئی نقش ہے، نہ اس پہ کوئی نام ہے

I am an outsider, faceless,
With dusty feet
No desire for an exalted place, or everlasting fame
On my heart's slate, this heart's slate!
Nothing is engraved, no names are there

Riāz Ahmad writes that the poet is consumed by a sense of inferiority; compared to the successful cricketer who is sought after by the girls, he feels like a humiliated, crushed person. Unlike the autograph books inscribed with the cricketer's signature, his heart's page is blank. Although the verse by itself is very moving, it does seem like an appendage, and breaks the poem into two somewhat unconnected emotional segments. I agree with Riāz Ahmad that the last verse is so subjective that it fails to communicate with the reader. A good poem should communicate with the reader. One of the important characteristics of the modern nazm is that it draws the reader to share the experience being described. The individuality of experience, its expression in words, gives the modern nazm a continuity that marks it as different from the classical nazm. In Majid Amjad's poem, the poet's feelings become almost claustrophobic; the glut of emotion can shut off the reader. Nonetheless, despite its flaws, the poem is easily singled out by its unique subject, spontaneous rhyme, stunning imagery and innovative phrases.

Two remarkable poems from *Shab-i Rafta*, "Panvāṛi"

(Betel seller) and "Kuṅvāṅ" (Well), illustrate another aspect of Amjad's thought: the relentlessness of time on the human condition. Below is an excerpt from "Panvāṛi":[24]

پنواڑی

بوڑھا پنواڑی اس کے بالوں میں مانگ ہے نیاری
آنکھوں میں جیون کی بجھتی اگنی کی چنگاری

...

عمر اس بوڑھے پنواڑی کی پان لگاتے گذری
چونا گھولتے چھالیا کاٹتے کتھ پگھلاتے گذری
سگریٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گذری
کتنے شرابی مشتریوں سے نین ملاتے گذری
چند کسیلے پتوں کی گتھی سلجھاتے گذری

...

اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو کھیل جو ہونی کھیلی
پنواڑی کی ارتھی اٹھی، بابا، اللہ بیلی

Betel Seller

The old betel seller, his hair parted with elegance
A spark of life's dying embers twinkling in his eyes

...

The life of this old betel seller was spent in preparing betel
Mixing lime, slicing betel nut, melting *kaththa*
Building castles from empty cigarette boxes
Looking in the eye of so many drunken customers
Untangling knots of a few bundles of astringent leaves

We have here an unusual subject for a poem; a man who makes a living selling *pān*, cigarettes etc. in a small roadside booth. The humble accoutrements of his trade are his prized possessions. The aging pān-seller has spent a lifetime snipping betel nut, stirring lime, melting *kaththa*. He has built

castles from empty cigarette cartons, dealt with drunken customers, untangled the bundles of betel leaf; ultimately the inevitable death takes him away. The choice of a humble subject may remind us of the Progressive-Marxist poetry in Urdu, but the approach here is entirely different. There is a strong empathy between poet and the subject; there is no posturing or lecturing about poverty. The idea is to reflect on human existence. The poem has an embedded, effectual rhythm to convey the slow erosion of the man's life, the mundane tasks he performs and the emptiness of his dreams. The first verse has a springy rhyme: *niyāri*, *chiṅgāri*, *almāri*, *sāri*, *supāri*, which shows how the old paan-seller still has a spark in him. The second verse with its repetition of *guzri: lagatē guzri*, *pighlātē guzri*, and so on, starts to build the cadence of a monotonous existence. The third verse rhymes *pahēli*, *jhēli*, *undēli*, *khēli*, *bēli*, signals the winding up of the innings. The last verse is a commanding crescendo of sounds very much like the frenzied crescendo that heralds the end of a raga: *jhanan*, *jhanan*, *than*, *than*, dovetailed with soothing rhymes: *lahrāē*, *kho jāē* etc. The last line of the poem reminds one of the *raga dīpak*; the swansong:

ایک پتنگا دیپک پر جل جائے، دوسرا آئے

> One moth burns on the candle's flame, another comes

The poem is beautiful; it is complete; I would not call it profound, but it evokes an empathy that lingers.

The poem "Kuṅvaṅ" (Well) is a metaphor for the merciless churning wheel of time.[25] It's a bleak view, a sour song. Once again the perspective is new and the poem's rhythm is remarkable. Noticeably long lines are punctuated to create the musical effect of the water wheel being churned by oxen. But the oxen are weary, worn down by the heavy chains, ruthless whipping, unending labor.

کنواں

کنواں چل رہا ہے ! مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں نہ فصلیں نہ خرمن نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں نہ پھولوں کے مکھڑے نہ کلیوں کے ماتھے نہ رت کی جوانی
گذرتا ہے کیاروں کے پیاسے کناروں کو یوں چیرتا، تیز خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی تپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی

ادھر دھیری دھیری
کنویں کی نفیری
ہے چھیڑے چلی جا رہی اک ترانہ
پراسرار گانا

Kuṅvāṅ

The well is running, but the fields are dry; no crops, no stacks of harvest, no grain
No arms of stems, no faces of flowers, foreheads of buds, no season's youthful air
The water flows slicing the borders of thirsting beds, sharp, blood colored water
Like some knife carving through layers of throbbing, pulsing wounds
While here, softly, leisurely,
The well's clarinet,
Sings a lilting song
A mystery song

It would be unfair to say that self-absorption and melancholy are the only sources of Amjad's poetry in this period. Some notable poems that break the mold are "Manto" and "Maqbara-i Jahāṅgīr" (Jahāṅgīr's Mausoleum). "Manto," written in 1952 at the great fiction writer Manto's request, presents Amjad an occasion to show his hidden alter ego.[26] Although Amjad wrote about the oppressiveness of existence, he did not rebel against it. Manto is the rebel who is not afraid to accept or denounce the ugliness and squalor of the world as it is; who defies conformity to social norms and rudely

awakens the sluggish conscience of a subjugated society. Perhaps Amjad longed to be as brash in penetrating the psyche of his readers as Manto was. The "Manto" poem could be a fantasy of his self. The last line strikes a majestic, powerful, open ended note: It reverberates the sharp sounds of a whiplash: *tākh-taṛākh*! Who is cracking the whip? Is it Manto? Or is it the world he has upset with his barbs?

منٹو

جب وہ خالی بوتل پھینک کے کہتا ہے:
دنیا تیرا حسن یہی بدصورتی ہے!
دنیا اس کو گھورتی ہے
...
لے آیا بن پوچھے اپنے آپ
عینک کے برفیلے شیشوں سے چھنتی نظروں کی چاپ
کون ہے یہ گستاخ؟
تاخ، تڑاخ!

Manto

When he tosses an empty bottle and declares:
World! This ugliness is your beauty!
The world glares at him
...
Who brought in unasked
This lash of a gaze shimmering through the frosty lens of spectacles!
Who is this impudent one?
Tākh-taṛākh

3.

While Amjad's poetry had come a long way from his early efforts, a significant change of tone and technique becomes apparent in the poems after 1958. Whether it can be attributed to the romantic interlude in his life could be an open question. But it must be noted that the presence of Charlotte

(spelt in Urdu as شالاط by Amjad and others), a German woman who spent a brief but intense three months with the poet is expressed through some beautiful poems that are entirely different in mood from the poems in *Shab-i Rafta*.[27] Wazīr Āgha, who has written extensively on Majīd Amjad remarks that the romantic poems Amjad wrote in his early career are simply a longing for a love that he sought; it was "an endless thirst" for a shore that was nowhere to be seen. The poems he wrote after meeting Charlotte are the realization of his longings. The meeting with Charlotte marks a new path in Majīd Amjad's poetry.[28]

Charlotte was studying (or maybe just touring) the ruins of the ancient civilization of Haṛappa near Sāhiwāl when she met Amjad. A relationship blossomed between them.[29] She inspired the poet to translate (for the first time) poems from English to Urdu, which shows that she was interested in poetry.[30] But Charlotte could not stay in Pakistan; she continued onward on her journey. Amjad traveled to Quetta, on the border of Pakistan and Iran to bid farewell to his love. "Quetta tak" (Till Quetta) is a poem written in the train journey back to Sāhiwāl after parting with Charlotte.[31] Although the poems written in the wake of Charlotte's departure are steeped in an emotion so raw, that words are spilling unchecked like tears from Amjad's being, yet they go beyond the personal grief to a wider audience because they resonate with the classical concept of sorrow. Pain is more precious than joy. Sorrow is to be treasured. There is comfort in sorrow. It can give a new meaning to life.

کوئٹے تک

صدیوں سے راہ تکتی ہوئی گھاٹیوں میں تم

اک لمحہ آکے ہنس گئے، میں ڈھونڈتا پھرا

ان وادیوں میں برف کے چھینٹوں کے ساتھ ساتھ

ہر سُو شرر برس گئے، میں ڈھونڈتا پھرا

…

تم دور جا کے بس گئے میں ڈھونڈتا پھرا

...

تری طلب، تجھے پانے کی آرزو، ترا غم
نگہ اٹھی تو زمانے کے سامنے ترا روپ
پلک جھکی تو مرے دل کے روبرو ترا غم

Till Quetta

In the valleys slumbering in wait for centuries; you came,
Smiled for a moment and were gone, I searched far and wide
In these valleys with the falling snow
Fire rained everywhere, I searched far and wide

...

You made your home far away, I searched far and wide

...

My desire, the need to find you, the sorrow
When I looked up; I saw your beauty in all places
I lowered my gaze; your sorrow stared at my heart

This nazm, could also be described as two ghazals. The first part when the poet wanders searching for the beloved he knows has gone away, has the *radīf*, *ḍhūnḍta phira* (kept searching far and wide), that emphasizes the solitude and restlessness of the poet. The second part (*tera gham*) is the bleeding of the sorrow; the wound that will never heal; her fleeting image and the pain that will be reflected in everything from now. Such a direct flow of personal grief is rare in Urdu. More poems followed. "Munich" written on Christmas 1958 is about the tender reunion of Charlotte with her mother when she returns after ten years of travel. Amjad's imagination of the snow covered streets of Munich, the ambience of the holiday season and the lonely mother who does not know that her daughter is on her way has a classic romantic air. But Amjad's description of the meeting between mother and daughter, of the moment when Charlotte puts down the bundle she is carrying

on her head and falls at her mother's feet, turn the poem around to a profound intra-cultural experience. What has Charlotte, a woman of the "first world" to show from her long travel in the East? Among a bunch of touristy gifts is a slender diary filled with poems (*bayāz*) and Amjad's name on it.[32]

Amjad and Charlotte did not know one another's language; they must have communicated in English. But when Amjad writes "Munich" in Urdu, his poem reaches a level of communication that is unique. Amjad finds a new metaphor "snow," that signifies separation, beauty, loneliness.

میونخ

دس برس کے طویل عرصہ کے بعد

آج وہ اپنے ساتھ کیالائی ؟

روح میں، دیس دیس کے موسم !

بزمِ دوراں سے کیاملااس کو

...

ٹھیکری اک مہنجو دارو کی

ایک نازک بیاض پر، مرانام

کون سمجھے گا، اس پہیلی کو؟

Munich

After ten long years
What has she brought with her today?
The seasons of different places in her spirit;
What did she get from her travels?

...

A shard from Mohinjodāṛo
A slender notebook with my name
Who will understand this riddle?

Before 1958, for example in "Autograph," Amjad's image of his self is one of tragic mockery: Who will remember him? Now, there is hope, even joy that someone will; this affirmation of the self seeps into the poetry that flows from him now.[33] He dilated his style to allow more experience in. His

repertoire widened and he experimented with confidence. I have pointed out that the length of lines, their rhythm, and sound, both musical and harsh is an essential part of his compositions. His subjects were generally unusual and original but now they are complex. They become symbols, metaphors for deeper reflections on the meaning of life and civilization. Amjad is drawn to nature; the experience of nature and life work together in his poems and become a metaphor of the age: an age in which the callousness of human beings is wreaking havoc on fellow humans and nature. His poetry is close to earth; its images are drawn not from ambitious projects and formulaic ideologies of change but from moments in daily life that are to be treasured: a bird's plumage in flight, its song, a branch trailing flowers, children walking to school, rice fields brimming with water or parched for rain, the list could go on. Often Amjad contrasts the soothing touch of nature with the harshness of man-made structures.

Trees have a special place in Amjad's poetry. He revels in their shade, admires their stateliness; trees bring him a solace that soothes his tortured mind. "*Yēh sarsabz pēṛoṅ kē sā'ē*" (The Shade of Leafy Trees) speaks of the healing shade of trees growing beside a tarred, heat filled street:[34]

سیہ تنگ تپتی سڑک پر، یہ سر سبز پیڑوں کے سایے

ہوااس جگہ کتنی ٹھنڈی ہے، جھونکوں پہ سایوں کے دھبے بھی ہیں

کتنے ٹھندے

درختوں کے اس جھنڈ سے جب میں گذرا،

خنک چھاؤں کی ٹکڑیاں سی مرے جسم پر تھر تھرائیں

مرے جسم سے گر کے ٹوٹیں

The Shade of These Verdurous Trees

Along the black, narrow, burning hot road, the shade of these verdurous trees!
The breeze here is so cool; the gentle gusts are speckled
With patches of shade; so refreshing

When I passed by the row of these trees,
It seemed as if pieces of cool shade slid over my body,
Broke as they fell …

Majīd Amjad wrote these poems long before 'saving the earth' became a fashionable topic of discussion. During the course of his career, he wrote many beautiful, unsettling poems about nature and the disregard of it by humans. In Urdu, especially in the ghazal, there is not much by the way of "nature poetry." Nature is perceived as a unified idea, a metaphor. For example, the idea of *bahār* (Spring) and *khizaṅ* (Autumn) have predetermined significance. There are a host of stipulated themes (*mazmūns*) and corresponding images associated with these seasons through a system of association of ideas, and certain givens in the worldview that permeates the ghazal. The poet's individual feelings and perceptions about the seasons have almost no space, and little relevance, except in specified circumstances. As Muhammad Hasan Askari has explained, this is because the focus of the ghazal is entirely on human relationships; it is the human rather than the nonhuman that counts in this universe. Askari goes on to elaborate that there are other genres in the classical Urdu and Persian classical poetry where the nonhuman, including the phenomena of nature, has an important space. It is in the *nazm*, that is, the non-ghazal poems of the traditional as well as modern types, where a more meaningful engagement with nature is possible. Iqbal, according to Askari, is the only poet who has shown the ability to relate to nature at deeper and more subjective levels. But Iqbal did not believe that man could learn from nature: perhaps he was afraid of immersing himself in intense emotional moods that nature could evoke in the imaginative soul, so he moved away from nature's territory rather too quickly. Still, his poetry had outbursts of genuine intellectual or emotional responses evoked by the experience of nature.

Amjad's involvement with the environment is not static or superficial. He regards nature as an entity that is alive; he

empathizes with trees, rivers, flowers, and birds, with an emotion that one has towards one's own kin. Nature doesn't evoke orneriness, a feeling of smallness in him. Instead, its beauty inspires him to produce language that can convey the succulence of nature. In the poem quoted at the beginning of this essay, the trees are described as living, breathing bodies, which are wounded and ultimately killed by murderous axes. He refers to the felled trees as piled up dead bodies shrouded by the yellow sunshine. The pain of trees being slaughtered is invoked in a remarkable prose poem "Jalsa," in which a body of *shīsham* trees huddled close together, is flayed with saws.

The valorizing of nature in Amjad's poetry can be understood from at least two standpoints. First, as per his own admission, he admired the Romantic poets, Shelley, Keats and Swinburne.[35] The influence of Romantics on his poetry is discussed at length by Nāsir Abbās Nayyar.[36] According to Nayyar, Amjad's nature poems remind us of Wordsworth. Although Amjad's Pantheism is colored by his own lens; nonetheless, it is strongly present in his nature poems. His subjects are not infused with an ontological or deep spiritual power; instead they are connected with the thread of pain. Sorrow binds them and makes them pure; it is also their destiny. Second, is his view of time, which is almost godlike in its manifestation. Nature and time's march are intertwined in his poems.

Amjad experimented with metrical forms and rhythms. In his later poems he liked to step his lines vertically, making the poem seem draftier and longer. He began to prefer free verse.[37] His vocabulary was eclectic. He deliberately slipped in the occasional odd word. An examination of his poems will reveal a matrix carefully stippled with a regional register of words. There is an earthiness instead of polish in his verse, a sense of grounding with the here and now. Below are a few lines from a poem, "Sab kuch rait" (Everything is Sand), that illustrate the slow cadence of his preferred rhythmic style and vocabulary spiced with local flavour.[38] The poem works at

many levels; the ineffable fate of human existence, the metaphysical notion of reality, the oblique reference to the shift and change in relationships, the allusion to the war that the State launched on its subjects.

سب کچھ ریت

سب کچھ ریت، سرکتی ریت

ریت کہ جس کی ابھی ابھی مسمار تہیں تقدیروں کے پلٹاوے ہیں

جل تھل، اتھل پتھل سب، جیسے ریت کی سطحوں پر کچھ مٹتی سلوٹیں،

کیسی ہے یہ بھوری اور بھسمنت اور بھر بھری ریت

جس کے ذرا ذرا سے ہر ذرے میں پہاڑوں کا دل ہے

ابھی ابھی ان ذروں میں اک دھڑکن تڑپی تھی [...]

All is Sand

All is sand, shifting sand
Sand that holds the ups and downs of fates destructed just a moment past
Half covered with water, disordered, like disappearing creases on the sand's surface
This brown, burnt to ashes, gritty, sand
Whose every tiny grain contains a mountain's heart;
A heart pulsed in those tiny grains just now…

Because Amjad was meticulous in noting the date of his compositions it is possible to get a sense of what themes he favored at different times. During the last phase of his poetic career Amjad preferred to write in a style that is close to prose poems. He felt that what he had to say should not be lost in the flow of rhythm and rhyme.[39] This is significant because he started out as a poet who used rhyme to great effect. In an interview a couple of years before his death, Amjad mentioned that he did not want his poems to be read without pauses. He deliberately inserted breaks in lines to interrupt the flow and make the reader think. For example, in "Kuch Din Pehle", line breaks are used with good effect. The poem speaks about the pollution on the metaled highways, the dust clouds obscuring

the green paddy fields, the smell of burning rubber and blackened food; but in the end there is hope of rain. Here is an excerpt:[40]

کچھ دن پہلے

پکی سڑک پر صدہا پہیے گردش میں ہیں

کالے رزقوں کے سمت،آگ لگی آوازوں کے ساتھ،

اور

اک میں سوچتا ہوں: ہر ایک شے پر گرد کی تہ کیوں ہے

موت پر بھی،

اور زندگی پر بھی

دل کہتا ہے: شاید مینہ پھر برسے گا

On the metaled highway hundreds of wheels are spinning
Towards blackened food, with voices that are on fire
And
I, alone think. Why. Everywhere, on everything there is a layer of dust;
On death,
And on life too…
My heart says:
Perhaps it will rain again.

The breaking away of Pakistan's East wing is a dark, traumatic period in its history.[41] I am not aware of any other Urdu poet who wrote so many poems on the moral, human aspect of this breakup as Majīd Amjad. A poem that is definitely among his best is "Radio par ēk Qaidi":[42] The poem broaches a raw, politically incorrect subject, the humiliating defeat, the prisoners of war, the numbness of the people's conscience in response to the tragic event.

On the Radio, A Prisoner Speaks…

On the radio, a prisoner speaks to me: "I am safe
Listen…I'm alive!"
Brother…who is it that you address…? We are not

living.
Having traded your sacred lives for our glittering existence
We died long ago

We are in this graveyard…
…We don't even steal a look from our graves
What do we know of the mourning lamps
Your heartbreaking cries have lit
In whose light the world reads our names on tombstones now.

4.

Muzaffar Ali Syed has drawn attention to a remark made by the noted Urdu critic Salim Ahmad: A society that ostracizes Mīr Taqi Mīr must be an unfortunate one, but what does one think of a society that appreciates Ghalib and Iqbal but ignores Majīd Amjad?[43] The answer, according to Syed is that society (mu'ashira) lacks the courage to accept cultural/historical continuity, and its attitude towards creative arts is not sympathetic because the prescience of artists makes it uncomfortable for the society; art penetrates their complacency.[44] Syed also reminds us of the egregious error by editor Mahmūd Ayāz whose special issue of *Saughāt* focusing on *jadīd nazm* (modern/contemporary non-ghazal poetry) did not include Majīd Amjad.[45]

While Syed's statements are sweeping they do direct us to think about the dynamics of canonization especially of those writers whose work has reached the stature of a classic in our time. The fact that Mahmūd Ayāz, a noted modernist poet and strident editor did not include Majīd Amjad's work cannot be overlooked. It is related to the profile of a contemporary writer in the current media. While Amjad was being published in most of the leading Urdu journals, very few critics were writing about him. With the exception of Muzaffar Ali Syed and Wazīr Āgha, hardly anyone wrote about Amjad's exceptional talent. Muhammad Hasan Askari and Salīm Ahmad did not write about him.[46] Even Shamsur Rahmān

Farūqi, who has written a lot on emerging poets and published Amjad's work in "Shabkhoon," did not write about him. Much of the critical writing (although meager compared to the extensive studies on Faiz and Rāshid) on his work was after his death. Many critics feel that if had he found the opportunity to bring out another collection of poems even a decade after the first, his presence in the literary milieu would have been more pronounced.

I began this essay calling into question why Majīd Amjad is not ranked with Rāshid, Mīrāji and Faiz. Unlike the three modernists, Amjad's poetry did not correspond with the current trends of western literature that were reflected in the work of Rāshid, Mīrāji and Faiz. He is not influenced by Ezra Pound or T.S. Elliott or the French Symbolists like Baudelaire and Mallarme; instead he leans towards the Romantics. Both Rāshīd and Mīrāji are stimulated by Symbolism; their poems are obscure and rich with metaphor. Faiz's combination of classicism with a modern ethos and Marxist ideology struck a chord in the minds of a people struggling with the weight of colonialism. Amjad admired Rāshīd's poetry; they met a few times.[47] There are some phrases they have in common, such as *pa ba gil* (dusty feet), *khirqa posh* (one who is dressed in a patched coat), etc.[48] Such a sharing in fact is an essential part of the literary tradition. Mushā'iras were a great source of fuelling the synergy among contemporary poets. However, Amjad's perspective on society and life is degrees apart from those of Faiz, Rāshid and Mīrāji. His world is microscopic in comparison. Amjad is a describer of the uneventful, of commonplace phenomena. The place and pace of his existence enabled him, indeed empowered him, more so than his peers, to access the personal, the local, turning him into an observer of society, even himself, bringing him closer to nature. On the other hand, localization led to his being ignored by the wider world, the arbiter of canons. How then is a literary canon made? Amjad's treatment by critics suggests that a literary canon represents a closed topography, a stage filled with

"stars," a club in the form of a list, whose members are chosen by lesser mortals, influenced by political correctness, ideology, public opinion, the economics of publishing, and the public profile of the "star." In his case, personal history – his childhood and formative years – the innate oddities of his personality, the choices he made in life, his state of mind, all of these factors played a role in constituting his public profile. Then there are the subjects of his poetry and the status of the poet in society, which appear to have contributed to his being marginalized or ignored by the modern Urdu canon.

Life as it is lived is an important concern of Amjad's poetry. His approach was existential; he avoided indulging in philosophical questions or postulations and preferred to delve in his own experience. But subjective poetry especially of the type that critiqued the moral conscience of a society was not in sync with a culture that did not approve of a heightened sense of alienation or individualism. Amjad did not explicitly rebel against society, but he chafed under its impositions. He may have been unassuming and unambitious, but that was a form of protest against the grasping materialism of societal norms. He did not live with his wife but he never married again; his solitary life was his own. It was self-imposed. I think that the self-elegizing strain that haunts his poetry leaves little space for the reader to enter the poem and share the experience. The sad, crushed man who emerges from the poems of *Shab-i Rafta* has had a tenacious hold in the reader's memory. Here we have a poet whose persona and poetic persona are perceived as mirror images. We have been led to believe that he was forlorn, because he lived alone. We have been repeatedly told that he was not handsome nor well-dressed, vivacious and ambitious. He lived in a two room "quarter." His worldly possessions were few. He died alone. What we forget is that he chose this lifestyle. He was a self-effacing personality, an ascetic who embraced uncomfortable subjects before his time, and tragically. Such factors are unkind to a poet in his lifetime, but as times change so do perceptions. The extraordinary

consciousness and emotional weather that is the hallmark of his poetry does not rust with the incursion of calendar time; it shines. The mellowness of Amjad's poetry grows on us. He was a poet who stepped out of the traditional orbit of Urdu poetry. The uniqueness of his poetic subjects is unparalleled in Urdu: As global warming and a deteriorating environment finally penetrate our consciousness, so does Majīd Amjad.

His birth centenary this year (2014) lends an added urgency to the need to read and disseminate Amjad's poetry to a larger international community.

NOTES

* Associate Professor, Urdu and South Asian Literature, Department of Middle Eastern & South Asian Languages & Cultures, University of Virginia.

[1] Majīd Amjad, *Shab-i Rafta*, (Lahore: Hanīf Printers, 2007), p 158.
This is the last poem, a ghazal in the volume. It was composed on October 5, 1956. All translations of poetry except "Urban Expansion" are mine. While all translations of poetry are problematic and are approximations, they also reflect the word choices made by the translator. The fluid, limpid and musical charm of Amjad's verse is lost in English.

[2] Faiz (1911–84), Rāshid (1910–75) and Mīrāji (1912–49), Majīd Amjad (1914–74);
There were other distinguished poets such as Akhtarul Īman, Ali Sardār Ja'fri, Mustafa Zaidi, Qayyūm Nazar, who were close contemporaries of the big three mentioned above.
Faiz and Ja'fri were card holders of the Communist Party of India and actively involved in the Progressive Writers' Movement. Rāshid, Mīrāji and Akhtarul Īman while sympathetic to the Marxist ideology were individualists.

[3] Nāsir Kāzmi favored the classical ghazal mode. He wrote extremely moving poetry on Partition and showed that the ghazal could be a medium for contemporary themes.

[4] Muzaffar Ali Syed, "Majīd Amjad, Bē Nishāni ki Nishāni," (Majīd Amjad, A keepsake from the one without a trace) in *Majīd Amjad ēk*

Munfarid Āvāz, edited and compiled by Khvaja Razi Haider (Karachi, 2013): p. 117. This article has been reproduced many times in a number of publications sometimes with a slightly modified title. I have not been able to locate the journal where it was first published because the reprints do not mention the source.

[5] I am grateful to Zafar Syed for reading and commenting on this paper and for sharing Nāsir Abbās Nayyar's article on Amjad. I also benefitted from listening to a two part discussion, "Remembering Majīd Amjad," (YouTube) moderated by Zafar Syed.

[6] His father had got a second wife. Amjad remained in touch with his father and his two step brothers.

[7] '*Urooj* was published by the District Board and was subsidized by the government.

[8] This early poetry was of the conventional type reflecting his classical grounding and was mostly on popular subjects.

[9] The nazm was a protest against forcing Indians to serve in the War. A court case followed that dragged on for many years. We must remember that arrests and incarceration was common in those years for even the slightest anti-establishment stance.

[10] Sāhiwāl, once a small village in central Punjab on the Karachi Lahore railway was named Montgomery in 1865 after the Lieutenant Governor of Punjab, Sir Robert Montgomery. It was renamed Sāhiwāl in 1967.

[11] He was married against his will to his maternal aunt's daughter Hamida Bēgam in 1939. Amjad's mother and aunt both lived at his maternal grandfather's house. He thus grew up with his cousin in the same house. His maternal uncle was a dominating figure in the household. Amjad must have had a suppressed resentment against his uncle although he was fond of Sardār Bēgam, his uncle's daughter. Perhaps the uncle did not approve of his attitude.

[12] For the full, original Urdu, see *Shab-i Rafta kē Ba'd* (Lahore, 1976), p 81; for the English translation see, *The Oxford Anthology of Modern Urdu Literature*, Volume One, Mehr Afshān Fārooqi (ed.), (New Delhi, 2008), p 43. The English translation is by Shamsur Rahmān Farūqi and Frances Pritchett.

[13] The distance between Sāhiwāl and Lahore is only 169 kilometers.

[14] Israr Zaidi lists the names of the famous literary personalities who lived in Montgomery or nearby Okāṛa at the time. His essay on Majīd Amjad, "Mehrbān Qurbatēn, Bē Riya Sā'atēn, Chand Lamhē Majīd Amjad Kē Nām," gives a lively account of the literary scene in Montogomery; in *Majīd Amjad, ēk Mutāli'a*, Hikmat Adeeb (ed.), 1994, p 53.

[15] Munīr Niāzi went on to become a distinctive voice in both Urdu and Punjabi.

[16] Mustafa Zaidi (1930–70) was a prominent poet and officer in Pakistan Civil Services. He published many collections of poetry. He was posted as Deputy Commissioner in Sāhiwāl for some years and organized many mushā'iras and gatherings there. Mustafa Zaidi allegedly committed suicide.

Ahmad Hamesh (–2013) was an unconventional, modernist poet and fiction writer who was from Jhang. He is regarded as among the path breakers of the Urdu modern short fiction. His story "Makkhi" (Fly) is a modern classic. He wrote prose poems as well.

[17] *Majīd Amjad, ēk Mutāli'a*, p 68.

[18] Intizār Husain, "Takhlīqi Safar Mēn ēk Tanha Musāfir,"(A Lonely Traveler in the Journey of Creativity), in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*, p 69. Intizār Husain wrote this column on Amjad's death. He had visited the poet some weeks before his death and was disturbed to find him in a bad state. Husain wrote about it, "*Majīd Amjad par parēshāni-o-āshufta hāli*," (I haven't been able to locate the column).

[19] Nāsir Shahzād, *Kaun Dēs Gaiyo, Majīd Amjad ki Hayāt aur Shē'ri Kā'ināt*, (Where did you go?: Majīd Amjad's Life and Poetic World), (Lahore: Al Hamd Publications, 2005). Shahzād's sincere, uncontrived account of his friendship with Amjad is a great source for small details that shed a lot of light on life and times of the poet. Nāsir Shahzād, an aspiring young poet benefited from Amjad's generosity in offering suggestions on his poems. Sometimes he re-wrote entire poems but never took any credit for his help.

[20] Cited from Muzaffar Ali Syed, "Majīd Amjad, Bē Nishāni ki Nishāni," (Majid Amjad: A Trace from the Traceless) in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz* (Majid Amjad, A Unique Voice), Khvaja Razi Haider (ed.), (Karachi: Surati Academy, 2013). In the same essay Muzaffar Syed mentions another occasion when Faiz is reported to have said, that Majīd Amjad has written everything there was to say. See, p 130.

[21] *Shab-i Rafta*, (Lahore: Al-Hamd Publications, 2007), p13–16.

[22] *Shab-i Rafta*, p 122–123; composed in 1955.

[23] Riāz Ahmad, "Is Nazm Mēṅ: Autograph," in the special issue of the Urdu Quarterly *Al Qalam*, compiled by Hikmat Adeeb (ed.), (Jhang: Jhang Adabi Akademy, 1994): p 108–110.

[24] *Shab-i Rafta*, p 73–74; composed in 1944.

[25] *Shab-i Rafta*, p 42–43; composed in 1941.

[26] *Shab-i Rafta*, p 107.

[27] The envelope of photographs and letters of Charlotte that was among the effects of Amjad, was passed from hand to hand and was eventually

found to be empty. The letters would have shed more light on the relationship.

[28] Noted literary critic Wazīr Āgha has published a book-length essay on this phase in Amjad's poetry: "Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat," This essay has been reproduced in the commemorative volumes published since Amjad's passing. My page numbers are from the volume, *Majīd Amjad, ēk Munfarid Āvāz*. Āgha, p 189.

[29] There is no mention of Shalat's (sic) last name in any of the writings about her. I have presumed she was called Charlotte because of the way Amjad has spelt her name in Urdu. A younger contemporary-friend Shahzād Ahmad mentions a photograph that he has seen of Charlotte sitting in a boat with her feet dangling in the water; that photograph sent by Charlotte forms the subject of a beautiful poem simply titled *Ēk photo* (A Photograph). For the poem, see *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 79.

[30] Amjad translated poems of Philip Booth, Robert Francis, Philip Murray and Richard Aldridge.

[31] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, (Lahore: Majīd Amjad Isha'ati Committee, 1976), p 55–56.

[32] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 57–59.

[33] For a fuller discussion of the poems written in memory of Charlotte, see Wazīr Āgha's *Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat* (Majid Amjad's Love Story) and Nāsir Shahzād, *Kaun Dēs Gaiyo*.

[34] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 154–55; composed in 1965.

[35] Interview with Khvaja Muhammad Zakariya.

[36] Nāsir Abbās Nayyar, "Majīd Amjad ki Nazmnigāri," (Majīd Amjad's Nazm) in *Majīd Amjad: Fan aur Shakhsiyat*, (Islamabad: Academy of Letters, 2008). p 41–69.

[37] I have not discussed his ghazal poetry in this paper. Because he was a good poet, his ghazal poetry though limited is good but not exceptional like his nazms.

[38] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 301; composed on December 31, 1971.

[39] Eminent Urdu poet Balrāj Komal remarked that it is possible for a poet to give up the accoutrements (saz-o-sāmān) of poem making only when he/she reaches the height of perfection. Majīd Amjad began his poetic journey armed with the tools of the trade, but he kept dropping them off on the way, as he progressed. See Komal's article, "Majīd Amjad ēk Mutali'a," (Majid Amjad,: A Study) in *Gulāb kē Phūl*,(Lahore: 1978), p 113–137.

[40] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 362, composed July 1973.

[41] The war broke out on 26 March 1971, when the Pakistani Army launched a military operation called Operation Searchlight against Bengali civilians, students, intelligentsia and armed personnel, who

were demanding that the Pakistani military junta accept the results of the 1970 first democratic elections of Pakistan, which were won by an eastern party, or to allow separation between East and West Pakistan. India entered the war on 3 December, 1971. On 16 December, the Allied Forces of Bangladēsh and India defeated Pakistan in the east. The subsequent surrender resulted in the largest number of prisoners-of-war since World War II.

[42] *Shab-i Rafta kē Ba'd*, p 300, composed 25 December, 1971.

[43] Cited from Syed, p 129.

[44] Syed, p 129.

[45] *Saughāt* published from Bangalore, India, has been a controversial magazine of exceptional importance, primarily due to its contents, but also because of the unmatched personality of the editor. Mahmūd Ayāz was a tough man, firm in his own opinions. He was perhaps the only editor who included a detailed editorial giving his own opinion about the writings included in the issue. It was not rare to read a note by him expressing his total or partial disagreement or dissatisfaction with an article or opinion presented in the same issue. His editorials are pieces of unique literary criticism. Unfortunately, since his demise a couple of years ago, *Saughāt* has ceased publication.

[46] Askari lamented that there were no "real" nature poets in Urdu. It is surprising that he did not write about Amjad.

[47] Nāsir Shahzād reports an occasion when Amjad met Rāshid in a train compartment when the latter was passing through Sāhiwāl. According to Shahzād, Amjad was in awe of Rāshid.

[48] The phrase occurs frequently in Rāshid's poem "Hassan Kūzagar" and in Amjad's "Zindagi, O Zindagi," "Autograph," etc.

SOURCES

Āgha,Wazīr. *Majīd Amjad ki Dāstān-i Mohabbat.* Lahore: Moin Academy, 1991.

Ahmad, Riāz. "Is Nazm Mēṅ: Autograph". in the special issue of the Urdu Quarterly *Al Qalam*, Hikmat Adeeb (ed.), Jhang: Jhang Adabi Academy, 1994.

Amjad, Majīd. *Shab-i Rafta*. Lahore: Al-Hamd Publications, 2007.

___________. *Shab-i Rafta kē Ba'd*. Lahore: Majīd Amjad Ishā'ati Committee, 1976.

Fārooqi, Mehr Afshāṅ (ed.). *The Oxford India Anthology of Modern Urdu Literature*, Poetry and Prose Miscellany. New Delhi, 2008.

____________. *Urdu Literary Culture, Vernacular Modernity in the Writing of Muhammad Hasan 'Askari*. New York: Palgrave Macmillan,

2012.
Haider, Khvaja Razi (ed.). *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz*. Karachi: Surati Academy, 2013.
Husain, Intizār. "Takhlīqi Safar Mēṅ ēk Tanha Musāfir" (A Lonely Traveler in the Journey of Creativity). in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz.*
Komal, Balrāj. "Majīd Amjad, ēk Mutali'a". in *Gulāb kē Phūl*.
Nayyar, Nāsir Abbās (ed.). *Majīd Amjad Fan aur Shakhsiyat*. Islamabad: Academy of Letters, 2008.
____________. "Majīd Amjad ki Nazm" in *Majīd Amjad Fan aur Shakhsiyat.*
Syed, Muzaffar Ali. "Majīd Amjad: Bē Nishāni ki Nishāni". in *Majīd Amjad ēk Munfarid Āvāz.*
Sayyal, Muhammad Hayat Khan (ed.). *Gulāb kē Phūl*. Lahore: Maktaba Meri Library, 1978.
Shahzād, Nāsir. *Kaun Dēs Gaiyo, Majīd Amjad ki Hayāt aur Shē'ri Kā'ināt*. Lahore: Al Hamd Publications, 2005.
Zaidi, Isrār. "Mehrbān Qurbatēn, Bē Riya Sā'atēn, Chand Lamhē Majīd Amjad kē Nām". in *Majīd Amjad, ēk Mutāli'a*, Hikmat Adeeb (ed.), 1994.
Zakariyya, Khvaja Muhammad. "Majīd Amjad sē ēk interview". in *Gulāb kē Phūl.*

Muhammad Safeer A‘wān *

Poetics of Cross-cultural Assimilation: A Study of Taufiq Rafat’s[1] ‘Reflections’

One of the major characteristics of literary postmodernism is the exploration of intertextual relations among various cross-cultural and trans-historical texts. At the heart of such explorations is the postmodernist view that there is nothing new under the sun, that all texts are dependent on each other, or that every thing is a ‘translation’ or a re-rendering and re-imagination of earlier texts. The notion of ‘intertextuality’ popularized by the French theorist Julia Kristeva is, therefore, often invoked to study literary, historical and cultural relations among texts belonging to different time periods and written in altogether different languages. Kristeva framed the concept while drawing upon the theories of Russian formalist Mikhail Bakhtin, especially his notion of diaglossia, or the dialogic nature of texts. Intertextuality is generally taken to refer to the interdependence of literary texts based on the theory that a literary text is not an isolated phenomenon but is made up of a mosaic of quotations, and that any text is the “absorption and transformation of another”.[2] Since Bakhtin and Kristeva, other theorists have also come up with similar ideas about the fluid and intertexual nature of texts and their relations. For example, Baudrillard, the foremost theorist of postmodernism, has coined the terms ‘simulation’, adaptation and appropriation of visual texts like films.[3] It is interesting that all of these concepts may also be linked to Plato’s notion of ‘mimesis’ or the imitation of the real world. Therefore, the question of representation of the ‘real’ as opposed to the ‘copy’

is an old one. In literary postmodernism, the idea has regained currency with reference to the ‘construction’ of texts as well. In the 1960s, John Barth, in the ‘literature of exhaustion’, said that “it is impossible to write an original work”.[4] In *Routledge Companion to Postmodernism* (2011), Sim states:

> Postmodernism embraces an extreme notion of intertextuality, in which the play of meaning is infinite, in which anything goes.[5]

Thus the new text created is layered with meanings founded by combining the historical and cultural elements presented in the past and the present text.

Allusions serve as the major linking chains enabling the transference of the original text to its contemporary representations. The idea of literary allusions serving more than a referential purpose came with the birth of Anglo-American New Criticism, as enunciated by T. S. Eliot in his seminal essay “Tradition and Individual Talent” where he writes:

> No poet, no artist has a complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone, you must set him from contrast and comparison among the dead.[6]

> Eliot is ultimately focusing on the point that poetry is a living whole of all the poetry that has ever been written.[7]

Keeping in view these brief remarks about the intercultural relations between texts, the explorations of intertextual allusions in literary texts often yield exciting results. Taufiq Rafat’s long poem “Reflections”, included in his anthology *Arrival of the Monsoon*, is analysed here for a wealth of intertexual references and allusions.

Not only is “Reflections” one of Rafat’s longest, most complex poems, with significant philosophical contours and symbolism, it is also the most important in a very personal sense. The poem was written at a crucial time in Rafat’s life. He suffered from a paralyzing stroke that made him bed-ridden

for three years. While he was recuperating from this physical paralysis, his poetic consciousness remained active. "Reflections" is the outcome of those three years' solitary contemplation. As such, it also marked his 'recovery' in the poetic sense, returning to his writing after considerable delay.

The title itself is rather philosophical, signifying, on the one hand, the musings and thoughts of the poet as he slowly recovered at his farm and reread many of his favourite works from Eastern and Western literatures; on the other hand, in terms of intertextuality, 'reflecting' like a mirror, numerous scholarly references to Eastern and Western literatures, histories, mystical thought systems, etc. Some of the major ones are as follows:

1) Yeat's concept of the 'gyres' of history;
2) The Buddhist (traditional) cycle of the Gautama Story;
3) J. L. Lowes' *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination;*
4) Ideas from T.S. Eliot's prose work *The Sacred Wood* and C.M. Kearns' ideas on Eastern influences on Eliot's work in *T.S. Eliot and Indic Traditions;*
5) Many ideas/concepts from the works of three great Punjabi mystic poets i.e. Baba Farid, Bulleh Shah and Sultan Bahu;
6) Various other references from Eastern Folklore, mysticism and concepts of 'Being' (the Punjabi *Hondh);*
7) Allusions to works/ideas of Persian mystics Attar, Jami and Hafiz;
8) References to Edward Fitzgerald's version of the *Rubaiyat of Omar Khayyam;*
9) References from Robert Bridge's *The White Goddess;*
10) References from the Hindu mythological epic the *Ramayana;*

11) Ideas from G. Santayana's *Interpretations of Poetry and Religion* (1972);
12) Allusions from Li Tai Po and Lao Tse, the classical Chinese poets;
13) Meera Bai, the Hindu mystic-poetess images;
14) T.S. Eliot's *The Waste Land;*
15) Ezra Pound's *Cantos;*

Apart from this impressive array, there are many images of a cultural nature, relating to the rural life, to Lahore and its surroundings, to objects and symbols of typical Punjabi ethos, to the Indo-Pakistan partition, etc. In totality, the poem would be too complex and lengthy to be criticized or analyzed in detail within these pages. A separate, book-length study would be required to do justice to a work of such magnitude and philosophical profundity. However, the main points can be highlighted briefly.

The basic themes of "Reflections" are three, summed up thus:

(i) The concepts of Birth, Death and Rebirth, linked to the natural order as well as the lives of individuals within the larger cosmic panorama;

(ii) The relationship between life and art, as expressed by the human desire to preserve and explain nature, the meaning of existence and other related mysteries, in order to find directions for self improvement and perfection;

(iii) The mystic apprehension of the artistic, poetic experience, as lived and felt within the bounds of various human traditions and rituals of all descriptions.

These themes may be dealt with on two levels, at least – (a) the Meditations of the poet himself in the cosmic plan, based on different intellectual and philosophical traditions from both East and West; and (b) a technique of mirroring images

and symbols from nature and the poet's own Punjabi heritage and surroundings to reflect deeper truths by analogy.

Taking the meditation level first, it must be kept in mind that, Rafat was quite influenced by the writings of Ezra Pound, T.S. Eliot and W.H. Auden and, to a lesser extent, W.B. Yeats. While he did not necessarily agree with some ideas of Eliot's, he admired the author of *The Waste Land*, most of all his depiction of the modern wasteland that the Western civilization turned into in the wake of two world wars. It seems that Rafat had the modern wasteland in his mind when writing "Reflections". However, it is not an affirmation of T.S. Eliot's ideas in *The Waste Land* but an Eastern reply, a rejoinder or even refutation of the same. Rafat's essential philosophy was coloured by his native identity. Since religious belief, in diverse forms of course, is still intact in most Eastern societies in comparison to the Western societies where it has been constantly waning, Rafat therefore justifies the tradition of Eastern continuity as compared to Eliot, who sought to revive what had been lost in his civilization. While Rafat may complain or criticize the trends towards Westernization in Pakistan but he is assured of his own roots and believes that the the 'Eastern' cultural ethos will survive and continue in its essential character long after the Western 'fads' are gone.

Rafat is a skillful story-teller, as is evident from his narrative poems like "Mr. Nachiketa", "Wedding in the Flood", "Gangrene", and most of all "Reflections". It is apparent from these poems that he is not a sentimentalist; rather he is the master of understatement who rather conveys his tragic vision of existence with the economy of expression. Referring to his long illness and vegetable existence on bed, and later recovery of health and creativity, he writes:

> The long dry spell is over,
> Waiting is ended. The paddy fields
> receive last monsoon showers
> with a fierce gladness.[8]

Therefore, "Reflections" can be considered Rafat's "Rebirth" or "Second pilgrimage" as he himself writes in the poem. Hope is revived after struggling with illness, uncertainty and creative inaction – "The large dry spell is over", he says; "there is a new briskness in the air"; "the definitions that made us uneasy/were put aside"; though seemingly the poet's work "flows into the substance / like water into sand" each word is, in fact, "irreplaceable"; and the potential to achieve deeper understanding, or levels of consciousness, is always present even in the worst of places at the worst of times. What is required is basically love – which is already present and does not need to be 'developed' like Eliot's formula of "da, da, da" – and this love has its own seasons, and all we require is to be like the "laburnum" tree, to become "conscripted to love". The examples of such devotion or commitment abound in Eastern poetry and lore and in the very imagery derived from trees, soil, water and sky. The poem is intuitive and proceeds, in a Dionysian fashion, on its "intense, illogical way" and by virtue of this process, is able to reach the truth denied to more intellectual, rational schemes of order such as followed by Eliot and other Western scholars and thinkers. These intuitive poems and myths rooted to a culture "native to the place/ as a banyan tree" are also developing and evolving, and never static, "… we, their latest heirs, / must find the myths for our age" and ensure that the "drone of the homing jet / pollinates all cultures between Hong Kong and San Francisco". "The Drone" of the jet becomes the bee "drone", moving from flower to flower, pollinating. "This, then", he concludes, is the ultimate task of the poet – "the renewal of man / through the revalidation of words". This is also the "miracle", or power of "one word" (the *Shabdh* of Punjabi mystics, the *Logos* of the biblical tradition) that is potentized – "one yes can rekindle love / or start a war."[9]

The range and depth of his knowledge of other cultures and literatures is quite visible in this poem. His interest in Hindu mythology and Buddhist tradition is revealed by numerous references to Ramayan, Arjun, Ganesh and Gautam.

The poem even opens with a historical Buddhist reference, as the epigraph.

> Then the Blessed One said to the monks:
> Behold now, mendicants, I say to you, everything is subject to decay; press forward untiringly to perfection.
> This was his last word. (Gautam at Kusinara).[10]

For Rafat, the job of the artist is to restore human values, irrespective of religion and ritual, as he says: "This, then, the renewal of man/Through the revalidation of words/Is the poet's task/Poets and words are rooted in time".[11] Carrying this line of thought further, one feels that the nature of the creative process, in poetry especially, is one of the major concerns of Rafat in this poem. For him action means words:

> Articulate again, I find
> white phrases tumbling in the air.
> To my outstretched hands they come
> in a tightening gyre, willingly,
> to be cooped in a poem's space.[12]

It is obvious that, unlike Eliot, he puts faith in the Dionysian creative process, that is, in the poetry of spontaneous overflow of emotions recollected in tranquility or the mystic apprehension of existence, as against the Apollonian process of creativity as an intellectual exercise. Perhaps that is why there is no fixed movement in "Reflections", but it moves "in tightening gyre", an image invoked from the Irish poet laureate, W.B. Yeats, or like "the winking eel".[13] He gives his poetic and creative motto thus in the poem:

> Must a man waste half a lifetime
> and a million words
>
> before he can say things
> the way he wants to say them?
> …
> For words are our element,
> a responsible air

without mercy, or luck or only
for those who hone technique

till the craft flows into the substance
like water into sand;[14]

Creative process is the major theme of the poem; words are more real than emotions, the artist's vision, the nature of permanence and the relevance of myths. There are brilliant images of the red-arsed bulbuls (nightingales) injecting a dumb tree with the songs and rhythms of life, the flashing of a kingfisher's wings against a brooding tree and the stillness of herons in a pool. These images "trigger a new chain of thought" which leads to composition till "A poem is a monument/ Sculptured in words."[15]

But his poetic vision is not mere outburst either. He exercises his craft "till each word is irreplaceable/but slips into the landscape of a poem".[16] The poem has a logical structure. It is Rafat's take on many philosophical problems and metaphysical issues: "To consider permanence/is to study the casual".[17] We are told that the poets create myths, but they must be destroyers (of myths) too. "Reflections", and later on "Glimpses of Paradise", remind one of Wallace Steven's preoccupations with the nature of existence. Like a consummate artist, Rafat has carved his poem by drawing on many intertextual references and allusions from a variety of cultures and literary traditions.

In terms of resolution, one may offer the following interpretation:

(a) Life, or existence, the entire universal order, is viewed as content as well as context; and the one cannot be without the other;

(b) And that the 'meeting point' where content and context come together is the 'Reality', the 'Truth' as finally perceived by Rafat, just as it was perceived by earlier poets and many mystics of the Subcontinent. Baba Farīd and

> Bulleh Shah's *Hondh* (Being / Real Living) is thus available to us as always in a way that the post-Eliot Western 'wastelanders' cannot imagine.

We note how deeply his creative process is embedded in his own Punjabi cultural roots and his deep interest in Eastern cultures, religions, literatures, philosophies etc. These find a basic place in his poetic imagination. Thus, even when he is intertextualizing Western allusions or references, he always remains an Easterner, a Pakistani and a Punjabi. We never consider him as 'divided' between two or more cultures, as we feel on reading the works of some other Pakistani writers who write in English in particular. In the major bulk of his poetry, the essential 'Easterness' comes out. As Pakistanis, we recognize and identify with many of the symbols and images that he invokes and we are often amazed how accurately he captures our culture. Indeed, of all the Pakistani poets writing in English, he is still the one who has most closely captured large and small aspects of our identities.[18]

Apart from this, he is one of the few Pakistani writers in English who have also facility in writing in Urdu and/or a regional language – in his case, some fine writings in Punjabi. And, above all, with 3-4 exceptions, he is the one to undertake the translation into English of some major regional/classical texts i.e. the works of Baba Bulleh Shah and Qādiryār's *Pūran Bhagat*. Dr. Christopher Shackle, one of the eminent scholars of Punjabi and the translator of the *Dīvān* of Khwaja Ghulām Farīd, paid a rich tribute to Rafat by saying that he was "a Modern Punjabi *bābā"*; who, in fact, was using English to convey the wisdom of the great Punjabi *Sūfīs* to the world.[19]

Gauri Vishwanathan made the important distinction, given below, that writings in English from ex-colonies may take any one of the three forms:

(i) Writings by natives of these countries, who are living in them, and writing works relevant to their situations;

(ii) Writings by people living in these countries but "divorced" from their situations, creating "very personal" literature or "escapist" literature;

(iii) Writings by ex-inhabitants in exile in other countries, especially immigrants to Western societies, who focus either on their "lost" homelands with nostalgia or on their situations in their new, adopted countries.[20]

Taufiq Rafat is one of the few, genuine Pakistani writers to fall into the first category or group. Again, with very few exceptions, most Pakistanis writing in English fall into the other two categories. Interestingly, the continuity of the tradition of the first category in the writers who are producing poetry today is also largely dependent on those who have been directly or indirectly influenced by Rafat. Of his *protégés*, Athar Tahir, Kaleem Omar and Omer Tarin are the most noteworthy. Ejaz Rahim has also found inspiration from both Taufiq Rafat and Daud Kamal. Indeed, we can say that the pure, indigenous Pakistani-English poetry is even now very much that, which established in Rafat's "tradition". Thus, this tradition has proven its value and power as most vital in Pakistani-English writings.

The writer in Rafat's own generation who approaches him most nearly in contributing to such developments is Daud Kamal. In Rafat's verse, we can find broad Eastern symbolism like this:

… he could see
the towers of Kapilvastu
where abandoned wife and child
still waited;
the tree in whose shade

he had received intimations
of his destiny;
and the deer-park in Benares,
the place of his first acclaim.

"Return to Rajagriha"[21]

These lines refer to Buddha's life and "Kapilvastu", "the [banyan] tree" and the "deer-park in Benares" are familiar to all as Buddhist symbols. In Daud Kamal's verse, we have a very close parallel,

… Vasanta had only been rendered insensible
by the outrage in the garden.
A sadhu watches his toe-nails grow
in his Himalyan cave.

"An Ancient Indian Coin"[22]

Here, the symbols are from the ancient Indian mythology, such as "Vasanta", "outrage in the garden", "Sadhu", "Himalayan". The poets' spirit is very similar in both examples, with the difference that Rafat's style is simpler while Kamal tends towards a more complex one.

Both these poets also have a more specific, regional symbolism, that is, in Rafat's case Punjabi, and in Kamal's, Pushtun or Pakhtun. In Rafat's poem, "Village Girl", the girl is compared to the sugarcane stalk; and again, in "Partridge Calling" how the bird's voice comes to symbolize a landscape, or regional attitude. Both the girl-as-sugarcane (sweet, tall, pleasing) and the partridge-Punjabi landscape – hunting (agrarian, beautiful yet cruel) symbolic chains make distinct impressions on the mind. We automatically bring up associations of Punjab and its various cultural aspects. If we take an example from Daud Kamal, we can similarly conjure a very 'Frontier' image –

Alexander on horseback
Leapt over the Indus here,
Or so the story tellers say …

"The Leap"[23]

The Indus, or *Abasin,* is venerated by Pushtuns. To leap the Indus is symbolic of decisiveness, of boldness and manly

courage, typical Pushtun traits. Alexander, or "Sikandar-i-Azam" still bears a legendary reputation in the Khyber Pakhtunkhwa and many boys are named after him even today. The "storytellers" remind us of the Qissa-Khwani Bazar in Peshawar, the traditional 'Market of the Storytellers', where legends and myths live on in rugged, proud surroundings, over cups of *qahva.* In three lines, Kamal also creates a magic of his own. Again, we see that Rafat's allusions are more direct, more proverbially Punjabi; while Kamal is more obscure, creating his own images rather than referring to Pushtun allusions.

Alamgir Hashmi is another poet who balances between two cultures. However, he does not attempt to pretend to be otherwise. His poetry about Pakistani themes clearly reflects an urbanized attitude viewing rural society, or restricts itself to urban topics. In other cases, he simply refers to western culture and society, using allusions and symbolism appropriate to these. For example, in "Encounter with the Sirens",

> Ulysses stopped his ears
> With wax and had himself bound
> To the mast of the ship,
> Though it was known to the world
> That such things were of no help[24]

A witty comment, with a purely Western classical allusion. It may be said that while Hashmi is one of those poets who view Pakistani society through a windowpane. Rafat is the typical *desi* companion and friend who shares jokes and tears with us, sitting by our fireside. He is able to pick up all our ways, mannerisms, customs and habits; to understand us and appreciate us with all our strengths and weaknesses. He is a part of this environment – a Punjabi, a Pakistani, an Asian. To him, the voluptuous sounds of blonde sirens trying to seduce Ulysses are not so important as the rhythmic, beautiful walk of a tall village girl like a sugarcane stalk. His heart beats for Waris Shah's *Heer*, not some imported ideal of beauty or grace.

Acknowledgement

Back in 1999-2000, I was introduced to Rafat and his poetry by Omer Tarin, himself a poet of note and a great protégé of Rafat. For many fine points in this article, I am indebted to Prof. Tarin's insightful discussions and explanations that he did for my benefit, then.

NOTES

* Assistant Professor, Department of English, International Islamic University, Islamabad.

[1] Taufiq Rafat, was born into a respectable, well-to-do family of Sialkot in 1927. His father was connected with business and trade while his mother's family belonged to the middle class of landowners. In his poem, "The Kite Fliers", he enshrines the memory of his maternal uncle, Shakir Ali, who indulged in the traditional pursuits of Punjabi *Zamindars.* This uncle was one of the early influences in determining the directions of Taufiq Rafat's later poetry and imagination. In addition, the rural environment of villages in the Sialkot area, with the ancient historical background of myths and mysticism, influenced him from the very beginning. It is not surprising that he was coloured by this influence and, in later life, he translated some classical Punjabi literature into English including the epical *Qissa Pūran Bhagat* by the poet Qādiryār. This poem is historically based in the Sialkot region, as part of the larger Raja Risalu 'series' of tales and poems. We may understand the depth of his understanding and involvement in his native culture by this example, which Rafat was to refine into his own, original poetry too.

After early education at the prestigious school of Dehra Dun in the Indian Himalayas, where he was first introduced to the joys of English literature, becoming his other lifelong passion in addition to his native culture, he went on to study at Aligarh and then Lahore. Rafat was not only a person with creative and literary tastes and inclinations but also a practical-minded student, who opted to go into the world of business and commerce for a successful livelihood. Unlike most poets of the Subcontinent, he proved to be a success as a company executive in a number of jobs, securing early financial security. Apart from his

professional commitments, he kept on writing poetry in English as well as Punjabi, privately in the beginning but then publishing some of his work in papers and magazines, from time to time. He also involved himself in English literary activities and voluntary teaching. Especially as a visiting fellow in Government College, Lahore, where the famous *Ravi* magazine printed his earliest poems and in which many literary debates of the day were carried out by many of the top scholars, writers and intellectuals of the Subcontinent. In this milieu, Taufiq Rafat flourished considerably.
Between 1982-83, Rafat made excellent translations of Punjabi poetry, including notably the works of Baba Bulleh Shah and Qadiryar's *Puran Bhagat.* In 1985, his personal collection of poetry *Arrival of the Monsoon: The Collected Poems 1947-1978* was published to great acclaim. During this period, unfortunately, Rafat suffered serious health problems, especially with two strokes in 1977-78. Although he recovered gradually from these setbacks, he lost a great deal of his energy and decided to retire, by and large, to a small farm he had purchased near Bedian, Lahore. Here, with his usual zest for life, he continued to write and meet literary people although he retired more and more into a self-imposed isolation as he suffered later relapses of illness, ending in a series of strokes which left him partially paralyzed and unable to speak. However, he struggled on bravely, and with humour, until his demise in 1998. The Oxford University Press (Pakistan) later published some of his newer poems posthumously.

[2] J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin Books, 2000).

[3] Andrew Bennet & Nicholas Royale, *Introduction to Literature, Criticism and Theory* (India: Pearson Education, 2004), p.252–4.

[4] Tim Woods, *Beginning Postmodernism* (USA: Manchester University Press, 2007), p.52.

[5] Stuart Sim (Ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism* (UK: Roultledge, 2011), p.256.

[6] T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, Edited and introduction by Frank Kermode (Mariner Books, 1975), p. 781.

[7] Ibid., p. 762.

[8] Taufiq Rafat, *Arrival of the Monsoon; Collected Poems* (Vanguard: Lahore, 1985), p. 78.

[9] Ibid.

[10] Ibid., p. 78.

[11] Ibid., p. 89.

[12] Ibid., p. 78–79.

[13] Ibid., p. 79.

[14] Ibid., p. 79–80.
[15] Ibid., p. 82.
[16] Ibid., p. 80.
[17] Ibid., p. 84.
[18] For a more detailed study of this aspect of his poetry, please see my article 'Eastern Symbolism and the Recovery of Selfhood', published in the *Kashmir Journal of Language Research*, vol.14, No.2, 2011.
[19] Apparently, this remark was made by Dr. Shackle, at the First International Writers' Conference, Islamabad, 1995. Taufiq Rafat was also present as one of Pakistan's delegates to this landmark conference.
[20] G. Vishwanathan, "An Introduction: Uncommon Genealogies" in *Ariel.* 31.1&2 (2000). pp.13-31.
[21] Taufiq Rafat, p. 58.
[22] Muneeza Shamsie (Ed), *A Dragonfly in the Sun: An Anthology of Pakistani Writings in English* (Karachi: OUP, 1997).
[23] Ibid.
[24] Alamgir Hashmi, "Encounter with the Sirens" in *My Second in Kentucky* (Lahore: Vision Press, 1981), p.17.

SOURCES

Bennet, Andrew & Royale, Nicholas. *Introduction to Literature, Criticism and Theory* 3rd Edition. India: Pearson Education, 2004.

Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* . Penguin Books; 4th edition. 2000.

Eliot, T.S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited and introduction by Frank Kermode. Mariner Books (1975)

Hashmi, Alamgir. "Encounter with the Sirens" in *My Second in Kentucky*. Lahore: Vision Press, 1981.

Rahman, Tariq. *A History of Pakistani Literature in English.* Lahore: Vanguard, 1991.

Shamsie, Muneeza (Ed.). *Dragonfly in the Sun: An Anthology of Pakistani Writing in English.* Karachi: Oxford University Press, 1997.

Sim, Stuart. (ed.) *The Routledge Companion to Postmodernism*, 3rd edition. UK: Roultledge, 2011.

Vishwanathan, G. "An Introduction: Uncommon Genealogies" in *Ariel.* 31.1&2 (2000). pp.13-31.

Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. USA: Manchester University Press, 2007.